Lúcia Granja

Machado de Assis – Antes do livro, o jornal

Suporte, mídia e ficção

Machado de Assis –
Antes do livro, o jornal

LÚCIA GRANJA

Machado de Assis – Antes do livro, o jornal

Suporte, mídia e ficção

Agradecimentos

Pelo financiamento do projeto temático *A circulação transatlântica do impresso*: a globalização da cultura no século XIX (1789-1930), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo 2011/07342-9. Ocasião também de agradecer, pela coordenação competente e generosa desse projeto, à Márcia Azevedo de Abreu.

Pelo financiamento à pesquisa na França, entre outubro de 2012 e fevereiro de 2013, também de outubro a novembro de 2015, mais uma vez, à Fapesp.

Pelo financiamento à visita de pesquisa ao Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC) da Université de Verailles, junho-julho de 2013, e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação (Propg) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp).

Pela bolsa de produtividade em pesquisa, que traz ao pesquisador reconhecimento, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Por se terem desdobrado no Ibilce-Unesp, a fim de compensar minhas ausências para pesquisa e pós-doutoramento, aos colegas do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, especialmente aos colegas da área de Literatura Brasileira: Sérgio Vicente Motta,

Ulisses Infante e Susanna Busato. Ao Ulisses, um agradecimento especial por assumir todas minhas aulas na graduação, no último semestre de 2015.

Pela leitura do trabalho, a Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina e Luciene Marie Pavanelo.

Pelo diálogo acadêmico, a Jean-Yves Mollier, Roger Chartier, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Hélio Guimarães, Marta de Senna, Marcia Abreu, Orna Messer, Arnaldo Franco Junior, Flavia Nascimento Falleiros, Fabiana Komesu, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant, Claudia Poncioni, Jacqueline Penjon, Ulisses Infante, Luciene Marie Pavanello e Andrea Hossne. No mesmo caso, estão todos os outros colegas que participaram do projeto temático e internacional de pesquisa *A circula*ção transatlântica do impresso e os colegas do grupo de pesquisa *Relações intertextuais na obra de Machado de Assis*.

Pelo acolhimento para estadias de pesquisa na França, a Jean-Yves Mollier e Paule Petitier.

Por fim, por todas as bases e pelo aconchego, a Maria Cândida Seneme Granja, Silvia Granja, Ivan Granja, Luciana Seacero Granja, Lívia Granja Carrucha, Thaís Granja Carrucha e Helena Seacero Granja, além de Francisco Edgar Granja (*in memoriam*).

A fórmula não nasce feita

Marlyse Meyer, *Folhetim*

E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação

Carlos Drummond de Andrade,
"Confidências do Itabirano"

Sumário

Introdução

Este livro retoma a primeira metade da tese de livre-docência que defendi em agosto de 2016. Nele dou continuidade a estudos que propõem um novo modo de compreender a história literária no século XIX, o que reverbera na discussão a respeito do "talento individual" de um escritor da envergadura de Machado de Assis. Inegável, esse talento é associado, agora, ao aproveitamento da forma midiática à qual o escritor fixou-se e esteve fixado durante a maior parte de sua trajetória. Nesse sentido, o jornal cotidiano é apresentado, neste trabalho, como grande impulso de um sistema midiático e civilizacional, cujos procedimentos e repertório repercutem sobre a concepção e elaboração do texto ficcional oitocentista em geral.

Além de trazer leituras e reflexões inéditas, reelaboro neste livro uma parte do que tenho escrito desde 2008, o que inclui os artigos e capítulos de livro que se seguiram à minha participação no projeto de edição anotada das crônicas completas de Machado de Assis, viabilizada e ainda em curso pela Editora da Unicamp, da qual resultaram, em parceria com Jefferson Cano e John Gledson, respectivamente, os *Comentários da semana* (2008) e as *Notas semanais* (2008). Tudo o que aqui reescrevi e reuni se deve também ao fato de eu haver integrado as equipes do Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica dos impressos*, de setembro de 2011 a agosto de 2016, que se

desdobrou em um projeto internacional de cooperação em pesquisa, concomitante ao primeiro, reunindo investigadores brasileiros, franceses, portugueses e ingleses, entre setembro de 2011 e outubro de 2015. Finalmente, os textos e ideias são também decorrentes do desenvolvimento de dois projetos de pesquisa PQ-CNPq: *Escrita jornalística, criação literária e leitura da literatura no Brasil do século XIX* Machado de Assis e os escritores-jornalistas, de março de 2011 a fevereiro de 2014, e *Machado de Assis e Baptiste Louis-Garnier*: histórias de homens e de livros (1860-1878), março de 2014 a fevereiro de 2017.

Interessada nas ideias de Roger Chartier e tendo aprendido ainda muita coisa sobre as crônicas machadianas naquela convivência prolongada de trabalho com John Gledson (2003-2008), foram as edições anotadas das séries "Comentários da semana" e "Notas semanais" que me possibilitaram, por meio do contato íntimo com os jornais nos quais Machado de Assis publicava, entre aqueles que ele apenas lia e aos quais se referia, uma percepção mais ampla de alguns dos gêneros em que investia Machado de Assis. Começou a se desenhar naquela leitura frequente dos jornais cotidianos da época de Machado a relação existente entre as crônicas, contos e romances, considerando-se a materialidade e o ambiente textual de seu suporte de acolhimento, no que tange ao conteúdo e à paródia das formas.

Isso me levou a expandir o olhar que se fixava na ideia de suporte periódico para a de sistema midiático, o que me fez entrar em contato com os trabalhos de Marie-Ève Thérenty, Allain Vaillant e Dominique Kalifa, entre outros. Dentro desse sistema do qual, como indiquei, o periódico cotidiano era peça protagonista, emprestavam-se à literatura as novidades do jornal (ritmo, escrita coletiva e periodicidade, entre outros), ao mesmo tempo em que se compunha a matriz jornalística pela escrita narrativa e esquemas retóricos que vinham da literatura. A partir daí, o século XIX reabriu-se como o de uma "civilização do jornal", além de um século de expansão dos impressos, o que me levou ao Projeto Temático Fapesp e a uma melhor compreensão da dimensão da circulação dos impressos e leituras no Brasil oitocentista.

Analisando aspectos da história literária nos anos 1860-1870, debruço-me sobre um autor muitíssimo envolvido com a imprensa periódica, na qual tinham início a concepção e a realização dos livros. Desse modo, trago à cena vários elementos que precedem ou são externos à publicação e à difusão dos textos literários, anteriores à forma "livro".

Como consequência de ter sido formada na Unicamp (anos 1980) pelos orientandos de Antonio Candido e no rastro das ideias de Roger Chartier, que descobri à mesma época, certo tipo de "externo" é percebido, neste livro, como constituinte dos efeitos produzidos pelo interno, e o todo passa também a considerar as formas de veiculação do texto. Esse conjunto inseparável atuará, por conseguinte, sobre os efeitos que o texto literário produzirá em forma de livro ou mesmo quando ainda publicado no periódico, durante o ato de leitura, valorizando a complexidade do processo de publicação. Mais que isso, alguns traços daquilo que é compreendido pela crítica literária como singularidade na obra de Machado de Assis são aqui reapresentados em sua relação com a Poética do suporte periódico ou mesmo com a inserção do escritor no meio literário de seu tempo – nesse último caso, naquilo que há de mais circunstancial no fenômeno artístico e que estou tentando definir, no todo de minha pesquisa, como fazendo parte do processo de autonomização do campo literário no Brasil.

Se essa reflexão não questiona o talento individual e os destaques atribuídos pela crítica ao texto machadiano, ela é compreendida no diálogo e, principalmente, nas respostas que a obra literária de Machado de Assis propõe a questões estéticas e contextuais de seu tempo. Nesse sentido, a singularidade é reinterpretada como resultado da fixação desse escritor ao suporte periódico, operação que continua, vinte anos depois, o que eu já percebia quando defendi e publiquei parcialmente a minha tese de doutorado, À roda dos jornais e teatros: Machado de Assis, escritor em formação.

Naquela época, eu pensava que a escrita ficcional machadiana mais valorizada era tributária da crônica e que, portanto, a experiência do jornalista havia sido fundamental para a formação do escritor de ficção. Nada disso estando incorreto, o que este livro agora

demonstra é que isso faz parte de um processo muito mais amplo. Assim, para além do reconhecimento das afinidades surpreendentes entre o texto jornalístico e o texto literário machadianos, trago respostas mais completas, sobretudo, à seguinte questão: como explicar que, de um momento a outro, o ficcionista tenha ido buscar o conhecimento literário do jornalista? Parece-me que a associação de Machado de Assis à figura do escritor-jornalista[1] (o que pressupõe o entendimento de que os periódicos se constituíam em um universo textual no qual os textos se comunicavam de uma maneira constante e contínua) é um dos caminhos para a compreensão da relação entre jornalismo e novidade literária nesse autor, assim como nos escritores que estiveram em torno do jornal do século XIX, ou seja, a maior parte deles.

A resposta à antiga pergunta acima formulada passa, então, a considerar que o escritor-jornalista é figura basilar e exemplar de todos os modos de desenvolvimento da literatura nos jornais. Além disso, a literatura (toda a literatura, mas especialmente a do XIX) não pode ser desvinculada do fazer literário que a precede e de suas formas de veiculação. Isso será esmiuçado na segunda parte do livro pela análise de alguns textos literários machadianos, debate que procurei introduzir na primeira metade dele.

De forma ampla, o Capítulo 1 mostra algumas das especificidades da adaptação das rubricas e de características plásticas dos jornais na era midiática. No Brasil, isso resultará, caso limite de meu estudo, em matéria para a literatura machadiana. No entanto, para além de Machado, abordo a nova configuração das intermediações e representações no século XIX, estendendo o debate das formas aos modelos que esse sistema forneceu para os séculos XX e XXI. Recorro, além de às minhas próprias, às ideias de Marie-Ève Thérenty (2003, p.12), nas quais a autora considera que

> A literatura do século XIX só tem a ganhar quando lida à luz do periódico, não somente porque sem dúvida ele contribuiu para o

1 O escritor-jornalista foi definido por Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (2003) em *L'écrivain-journaliste au XIXe siècle*.

> nascimento dos gêneros literários (certamente para o do romance-folhetim, mas também do poema em prosa, do romance policial e, igualmente, do romance-mosaico [...)] mas também porque a imbricação constante dos meios jornalísticos e literários no século XIX explica as mutações estéticas e sociológicas da literatura. (tradução nossa)[2]

Ainda segundo a pesquisadora, no século XIX a literatura estava imersa em um novo regime de comunicação, mas, paradoxalmente, oferecia à própria imprensa o único repositório de formas poéticas para que, a partir delas, fosse inventada a escrita jornalística (idem, 2007). Compactuo com isso e procuro mostrar, por comparação, o quão inovador aquele sistema midiático foi para o século XIX e de que maneira, unindo jornal e literatura, ele está na base de muitas de nossas próprias revoluções. Por fim, nesse primeiro capítulo, as crônicas são lidas como textos que integram um *espaço*,[3] o que acaba por destacar a plasticidade do jornal e dos textos dentro dos jornais. Com isso, espero reafirmar a importância de compreender como um escritor-jornalista é obrigado a novas perspectivas ao inserir-se naquele novo universo, e como tais perspectivas vão se tornando cada vez mais importantes, na medida em que o escritor se integra ao sistema.

Toda essa introdução torna-se, então, desenvolvimento e estudo de textos no segundo capítulo. Nele exemplifico, por meio da análise de um conto, uma crônica e aspectos de um romance, em que medida as revoluções ideológicas e reconfigurações sociais operadas pelo jornal em nível mundial teriam resultado em transformações estéticas para um escritor carioca daquele século, afastado dez mil

2 *"[...] la littérature du XIXème siècle ne peut que gagner à* être *lue à la lumière du périodique non seulement parce que sans doute il a contribué à la naissance des genres littéraires (le roman-feuilleton certes, mais aussi le poème en prose, le roman policier er aussi le roman-mosaïque [...] mais aussi parce que l'imbrication constante entre les milieux journalistiques et littéraires au XIXe siècle explique les mutations esthétiques et sociologiques de la littérature [...]"*.

3 Optei pelo uso do *itálico* para dar destaque a ideias e conceitos.

quilômetros da "capital do século XIX", mas completamente inserido naquela civilização do jornal e do impresso.[4]

Segundo Sarah Mombert, o jornal propôs um novo modelo cultural que substituiu as referências das elites pelos referenciais do próprio jornal. Nele operaram-se cruzamentos de diversos tipos, discursos e posturas se confrontaram, e as mudanças que ele produziu se devem ao fato de ser mais do que um reflexo do mundo exterior, apresentando-se como uma espécie de substituto dele. Por isso, os escritores-jornalistas e, posteriormente, os jornalistas dizem a realidade recriada pelo imaginário jornalístico (Mombert, 2011, p.832). Ainda pensando no Capítulo 2, essa é, globalmente, a melhor explicação para a mistura entre realidade e ficção operada pela literatura machadiana publicada nos jornais.

Tive sempre a impressão de que Machado de Assis jornalista – à maneira da explicação do tenor Marcolini, já sem voz quando expõe suas ideias sobre a vida e a criação a Bentinho tornado Dom Casmurro –, desde as suas primeiras crônicas, escutava a música da ficção e lia o libreto da realidade na ópera cotidiana do jornal, melodia e texto evoluindo em desacordo, cada um para o seu lado. Vejo agora que um escritor monstruoso[5] como Machado de Assis não poderia deixar de aproveitar em sua própria composição os movimentos desarmônicos da modernidade. Ao mesmo tempo, nesse mesmo capítulo, a análise proposta para alguns aspectos de *Memórias Póstumas de Brás Cuba*s fixa o autor, na feliz expressão de uma resenha de Hélio

4 Há dois grupos em torno desse debate na França: um define o século XIX como o da civilização do jornal; o outro indica que a ideia deve ser ampliada para uma civilização do impresso, incluindo-se os livros na reflexão sobre a natureza das transformações de vida e sociedade ligadas ao impresso no oitocentos. Creio ser desnecessário reproduzir ou entrar na polêmica em questão. Apenas destaco a ideia consensual de que as mudanças em torno do ritmo da vida e da produção foram incorporadas e reproduzidas pelo periódico cotidiano; pelo lado do livro, em geral, houve o encurtamento das distâncias, novas tecnologias em torno das comunicações, além da ampla circulação de todas as formas de impressos.

5 A definição de Machado de Assis como um escritor "monstruoso" acompanhará as minhas reflexões e se sustenta como a imagem de uma figura literária quase ameaçadora por seu caráter multiforme e colossal.

Guimarães, em uma espécie de "terra-a-terra de John Gledson", que tem sido um grande mestre e amigo. Como consequência, dentro do meu campo de interesses (*a relação entre texto e suporte, além da materialidade dos livros*), Machado de Assis vincula-se de outro modo à ficção produzida em seu tempo, que ele relê constantemente pelo ponto de vista da composição, publicação, circulação, inserção e constituição de um cânone com características próprias (mas disponível à internacionalização), entre outros.

Ao fim e ao cabo, a única negativa que me restou foi a relação entre o trabalho acadêmico e o tempo, pois haverá, sempre, ainda muito a ser feito. Durante a última década, ampliei referenciais críticos e teóricos, busquei novas fontes e voltei às antigas, às quais indaguei com novas perguntas. Apresento as respostas a seguir e arremato com os dizeres de Roger Chartier (2014): a mão do *autor*, no momento em que um escritor pega de sua pena, existirá conjuntamente com a mente do editor. Todas as decisões gráficas, mecânicas, comerciais em relação ao texto publicado confrontam a imaterialidade inicial da página que aguarda ser escrita, o que cria "uma conexão estreita entre história cultural e crítica textual" (ibidem, p.12). É o que buscamos nas múltiplas tarefas que Machado de Assis desempenhou em torno das Letras.

1
A literatura na mídia, século XIX

Primeiras palavras

O jornal, mídia que rebentou em novidade e circulação a partir das primeiras décadas dos anos 1800, produziu incomensuráveis alterações nos fenômenos relacionados com as conexões entre lugares e culturas e com as práticas de leitura e escrita dentro do mundo ocidental. Essa revolução é comparável, em termos de comunicação mundial e de novidade poética ligada a um suporte, àquela que a internet vem produzindo há algumas décadas.

Quando se analisam as formas das *páginas* da rede mundial de computadores, observa-se que, como o próprio nome anuncia, elas ainda se baseiam fortemente naquelas outras páginas de papel, especialmente nas que foram cunhadas no início da "era midiática",[1]

---

1 A expressão "era midiática" foi cunhada por Marie-Ève Thérenty e Alain Vaillant (2001) para definir uma transformação profunda que se teria iniciado a partir de 1836, com a expansão comercial do jornal *La Presse*, na França. Segundo os organizadores do volume *1836, l'an I de l'ère médiathique*, Émile de Girardin mudou a paisagem jornalística ao lançar seu periódico, reinventando a economia dessa mídia e definindo os novos rumos da escrita jornalística por meio de inovações como a introdução do romance-folhetim, uma forma, entre outras, de aumentar as vendas da publicação diária. Conferir também Marlyse Meyer (1996, p.58-9).

inaugurada pelos jornais do XIX. Um olhar retrospectivo por sobre a imprensa como sistema midiático naquele século indica, entre outras novidades, que os jornais da época passaram a ser lidos a partir de uma forma hipertextual mecânica ou mnemônica – portanto na origem das atuais formas eletrônicas –, enquanto em termos de escrita, esses mesmos jornais se foram construindo como um universo literário e ficcional dinâmico, em constante transformação.[2] Nesse último caso, da "literarização" [3] dessa mídia, isso se deu pois o jornal, por intermediar, *representa* o real. Além disso, o jornal promove em grande medida uma mudança de regime discursivo, já que o escrito, tradicionalmente argumentativo, passa a ser narrativo (o jornal *conta* o que representa). A nova mídia, igualmente, impõe um novo ritmo de escrita ao escritor-jornalista, além de tornar coletiva a redação de um número diário, semanal ou mensal em torno de uma figura central (editor, diretor, proprietário do jornal), o que resulta em uma natureza verdadeiramente polifônica da escrita[4] da qual se nutre o romance.[5]

Nesse contexto constituiu-se a obra daquele que tomamos como modelo de escritor-jornalista[6] do século XIX, Machado de

---

2 Jean-Yves Mollier (2014, p.48-63) observa que, na passagem do códex à tela, é preciso ter em mente a importância atribuída ao suporte na transmissão de um texto.

3 O neologismo "literaridade", que reproduziremos neste livro, foi usado por Marie-Ève Thérenty (2007, p.121-34) em *La littérature au quotidien* para descrever um dos fenômenos da Poética dos jornais no XIX.

4 Essa seria uma explicação complementar à de Mikhail Bakhtin (1997) para a polifonia do romance.

5 O fato de o jornal ser midiático, promover uma mudança de regime discursivo, ser quotidiano e coletivo são as principais características que promoveram uma inflexão na Literatura e constituíram uma nova Poética, da qual se nutriu a moderna escrita literária que, por sua vez, também alimentou literariamente as formas jornalísticas. Dois exemplos: o romance incorpora o ritmo e os assuntos do jornal diário; por outro lado, as conversações de salão serviram como um primeiro modelo para a crônica jornalística (cf. Thérenty, 2007).

6 Os escritores-jornalistas correspondem aos homens de letras que no século XIX se empenharam na criação da escrita jornalística e literária dentro dos jornais. Ao estudar suas obras, examinamos os modos e formas pelos quais passamos, na França e no Brasil, do universo dos jornais, às novas formas de escrita do texto de ficção e aos diferentes suportes e veículos em que essa literatura circulou.

Assis, cuja literatura foi forjada nas fôrmas desse novo sistema de escrita que impõe à escrita o ritmo da vida moderna, o da periodicidade; que suscita uma coletivização da escrita; que se manifesta no todo por rubricas, que dão os limites gerais, temáticos e dimensionais do caixilho que ocupam; em que é protagonista a atualidade, último princípio constitutivo do jornal diário, que equivale ao lapso temporal e cultural que compreende o que está acontecendo, o que se passou recentemente e o que se produzirá em breve, fenômeno por meio do qual a temporalidade daquele que escreve corresponde à daquele que recebe.[7]

A singularidade da obra de Machado de Assis reside no fato de haver uma *profunda* simbiose entre o homem, o texto e o tempo. Por ter estado inserido em uma "civilização do jornal",[8] Machado acabaria por criar um aproveitamento paródico da matriz jornalística em sua composição literária, o que traz à sua obra uma modernidade comparável àquela de seus pares europeus e americanos, entre outros, como este capítulo e o seguinte demonstrarão.

Então, a partir da constatação de que existe uma relação estreita entre a escrita jornalística e a criação literária, estudaremos, principalmente em Machado de Assis, a relação apontada e a interação entre as tipologias textuais do jornal. A primeira definição de escritor-jornalista está em Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (2003).

7 Para um maior detalhamento das ideias sobre a Poética do jornal, notadamente a ideia de mutações sofridas pelo sistema de escrita, conferir Marie-Ève Thérenty (2007, p.47-120).

8 O projeto *La civilisation du journal*, que resultou na obra coletiva homônima (Kalifa et al, 2011), repousa sobre a ideia de que o jornal, por suas características de produção, grande difusão e novo ritmo imposto/apreendido ao cotidiano, modifica o conjunto das atividades sociais, econômicas, políticas e culturais, assim como o conjunto das apreciações e representações de mundo, sendo tudo isso projetado em uma cultura, uma verdadeira civilização da periodicidade e do fluxo midiático. Se assim é, completamente inscritos nesse contexto, Machado de Assis e sua obra integram essa nova cultura.

Poética e espaço, dos jornais às telas do computador

Não é novo afirmar que a hiperleitura antecedeu em séculos o advento da internet. Lemos em Chartier (2002, p.94), por exemplo, que as marginálias dos livros impressos atestam formas de leitura não linear de um texto, pois "constituem de fato uma forma de encontrar as citações e exemplos", prática que em épocas passadas, como nos informa o historiador, inspirou até mesmo um hábito editorial: indicar aos leitores, particularmente em alguns tipos de textos literários, "as *sententiae* que deverão copiar" em seus cadernos de lugares-comuns (ibidem). Dando sequência a essa discussão, nas marginálias de um texto escrito/impresso no suporte papel configura-se uma operação pela qual os sentidos passam a ser construídos por meio de um ato de remontagem. Então, embora o suporte eletrônico venha introduzindo mudanças nas categorias intelectuais e dispositivos técnicos que permitem distinguir, classificar e hierarquizar discursos (ibidem, p.107-8), a remissão física de um texto a outro *durante* o ato de leitura, longe de ser consequência exclusiva dos *hiperlinks* das páginas da internet, pode ser considerada uma consequência da própria leitura, desde que, a partir da forma do códex, passou a ser possível uma melhor manipulação do suporte da escrita ou, ainda, ler silenciosamente, ler e escrever simultaneamente, entre outros.

Da marginália dos livros antigos às páginas da internet, os jornais do século XIX ajudaram a configurar – em vários níveis, entre eles, o plástico – a revolução da hiperleitura digital que hoje em dia é apresentada como fenômeno da revolução tecnológica da internet. Naquelas páginas de papel, os títulos em destaque (posteriormente denominados "manchetes") começaram a chamar a atenção para os textos que desenvolviam os conteúdos que eles anunciavam; o espaço da página fragmentou-se e passou a ser desenhado e delimitado por traços; os anúncios serviam de suporte financeiro à veiculação dos conteúdos, agrupados nas "janelas" da última página do impresso ("a página de anúncios"), cada vez mais bem definidos pelos traços e desenhos, de acordo com a evolução das técnicas de impressão;

finalmente, pensando na remissão de um texto a outro por meio de um *hiperlink*, os textos passaram a ser compreendidos a partir da remontagem operada naquela *rede* de remissões e interconexões, dentro do amplo sistema midiático e textual.

Quanto às remissões, elas são um exemplo bastante simples da matriz de chumbo, tinta e papel que serviu de molde às formas da internet. Nos periódicos do século XIX, as hiperligações entre textos acontecem frequentemente no corpo das notícias de um jornal em específico que se refere a outros jornais e periódicos. Cada um dos exemplares de cada jornal quotidiano e mesmo das revistas daquele momento guarda incontáveis exemplos desse procedimento, tal e qual se dá em uma alusão feita na crônica que Machado de Assis (2008c, p.145) publicou no jornal *O Cruzeiro*, em 7 de julho de 1878:

> Não há patinação, não há corridas de cavalos, não há nada que nestes dias possa dominar o sucesso máximo, o sujeito que em Caravelas, na Bahia, deu à luz uma criança. Quando eu era pequeno, ouvia dizer que o galo, chegando à velhice, punha ovos, como as galinhas; não o averiguei mais tarde, mas já agora devo crer que o conto não era da carocha, senão pura e real verdade.
>
> O sujeito de Caravelas é um quadragenário, que tinha cor de icterícia, e padecia há muito uma forte opressão no peito. Ultimamente, di-lo o médico, sentiu uma dor agudíssima na região precordial, movimentos desordenados do coração, dispneia, forte edemacia em todo o lado esquerdo. Entrou em uso de remédios, até que, com geral surpresa, trouxe a este vale de lágrimas uma criança, que não era exatamente uma criança, porque eram as tíbias, as omoplatas, as costelas, os fêmures, trechos soltos da infeliz criatura, que não chegou a viver.

O cronista Machado comenta, em seu texto dominical para *O Cruzeiro*, uma notícia bizarra, algo exagerada, cujo conteúdo desperta alguma repugnância, publicada como "fato extraordinário", embora cientificamente explicável. O caso parecia ser inverossímil já no noticiário geral desse periódico em que foi impressa.

Figura 1 – *Jornal do Commercio*, "Gazetilha", 1 de julho de 1878, p.2, col. 2

Facto extraordinario.— De uma carta de um illustre medico, dirigida a amigo nosso, diz o *Monitor*, folha da Bahia, extractamos o seguinte trecho em relação a um facto singular que observou em sua clinica, na cidade de Caravellas desta provincia, e que muito póde interessar, aos homens da sciencia :

« F...., que V. deve conhecer, é um homem de 40 annos, e que nunca teve saude. Além daquella fistula no nariz, tinha conscientemente dôres atrozes sobre o peito e uma côr quasi icterica. Ultimamente foi para a cama sentindo uma dôr agudissima na região precordial, movimentos desordenados do coração, dyspnea forte, edemacia em todo o lado esquerdo.

« Nestas condições chamárão-me ; fui vê-lo e voltei persuadido de que se tratava de uma molestia organica do coração, que se approximava ao seu termo. Appliquei varios calmantes, dedaleira, digitalina : nada consegui.

« Havia constipação rebelde de ventre ; ordenei um purgante.

« Quando as dejecções começárão, vierão dizer-me que o homem não tardava a morrer, pois que já estava deitando pedaços. Mandei que guardassem as materias fecaes para examinar.

« De facto guardárão ; e quando fui vê-las, notei que havia muitos corpos solidos ; disse á familia que os extrahisse d'alli, que os lavasse e me désse.

« Assim ella fez e eu reconheci uma ossada de um féto !

« Um femur está perfeito, outro partido.

« O perfeito tem uma polegada e algumas linhas. As tibias, os humerus em perfeito estado. Os omoplatas—completos ; as costellas, que vierão dous dias depois, estão quasi todas perdidas. Duas vertebras lombares e uma cervical no melhor estado possivel. Além destes, muitos pedaços de ossos, que pelo estado não se podem reconhecer.

« E' de presumir que se perdessem alguns quando mandárão fazer a limpeza das primeiras dejecções.

« A dôr aguda do peito alliviou. O doente parece mais animado ; e, se bem que o seu estado seja gravissimo, já me pareceu peior.

« Que lhe parece ? Não é um facto extraordinario, embora tenha sua explicação na sciencia ? »

Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

O caso de Caravelas será ainda explorado neste livro. Por ora, a presença do tema em questão em uma das crônicas machadianas chama a atenção, no mínimo, pela frequência e naturalidade com que o cronista traz à luz no comentário dominical das "Notas

semanais" tudo o que é grotesco (acontecimentos, espetáculos e notícias, entre outros).

Embora a questão já tenha sido abordada em outros trabalhos (ibidem, p.13-85), o assunto aqui reaparece pela forma como entra na crônica (e no conto, como veremos adiante): a quase impossibilidade do caso ou sua inverossimilhança, além da falta de explicações mais detalhadas do narrador-cronista, o que *aparentemente* dificulta o sentido do trecho para o leitor que acompanhava a série dentro de *O Cruzeiro*. De fato, a notícia do sujeito de Caravelas não circulou nas páginas do jornal *O Cruzeiro*, mas o cronista menciona-a e comenta-a com grande e quase exagerada familiaridade. Nesse sentido, supondo um público habituado à leitura cotidiana de mais de um jornal, fato comum naquele século, vemos que o narrador machadiano está, na verdade, *remetendo* seus leitores à notícia que a "Gazetilha" do *Jornal do Commercio* publicara, usando como fonte o *Monitor*, folha da Bahia. No detalhe da Figura 1, no primeiro parágrafo, fica clara a referência explícita de um jornal a outro.

A ironia e os comentários críticos que Machado de Assis elabora em sua crônica erigem-se sobre a leitura do texto jornalístico noticioso do *Jornal do Commercio*, a partir da inverossimilhança do caso, além da associação entre "Ciência" e grotesco, conúbio emoldurado pela desqualificação que uma informação quase descabida poderia trazer à imprensa, quando publicada como notícia. Entra aqui também um problema que será abordado na análise do "Conto alexandrino": a "ficção da atualidade", por meio da qual os assuntos na ordem do dia passam a fornecer temas e motivos para a escrita da ficção (Thérenty, 2007, p.109).

Voltando ao leitor do jornal, para recuperar todos esses sentidos, ele precisaria refazer a trajetória longa de ligações e relações conforme a reconstruímos: lendo a crônica, buscaria, provavelmente pela rememoração, a notícia à qual se alude; poderia também voltar a ela mecanicamente, indo às folhas propriamente ditas, pois é preciso que se tenha em mente que os jornais não eram objetos tão efêmeros no século XIX e que as suas quatro a oito páginas permaneciam para leitura e releitura durante dias, e o folhetim poderia mesmo ser

recortado e colecionado. A partir daí, o leitor daquele século, se voltasse ao *Jornal do Commercio* e encontrasse a notícia, teria o *hiperlink* para sua fonte primeira na imprensa, o *Monitor*, folha da Bahia, o que cria uma conexão em rede desses jornais, na qual se inscreviam o escritor-jornalista e o leitor – da capacidade deste último de remontar as alusões e remissões (pela memória ou releitura dos periódicos) dependiam os efeitos de leitura alcançados.

Dessa forma, o conceito de *página*, como um *espaço* que em sua nova *configuração poética abriga* um grupo de textos relativamente *relacionados*, dentro dos quais existem *remissões* a novas *páginas* ou textos, estava configurado a partir da experiência midiática do jornal no século XIX. Tal proposição alinha-se ao pensamento de Thérenty, quando ela demonstra a interpenetração das matrizes literária e midiática na invenção dos jornais desse século. No novo suporte midiático identifica-se a circulação entre as variadas rubricas de um periódico, as quais, ao mesmo tempo, com a expansão dos jornais, se vinham estruturando sobre a matriz midiática por meio do empréstimo das características entre formas e gêneros textuais antigos e novos (os jornalísticos, em estruturação), literários e não literários etc. Segundo a autora, a "rubricagem" dos jornais cotidianos do XIX inventou "um sistema complexo e um pouco disparatado de ordenação do mundo, com uma tipologia que fala tanto do mundo quanto da escritura que diz o mundo" (Thérenty, 2007, p.78, tradução nossa). O jornal teria proposto, nessas condições, uma escritura fragmentada que se alinhava à sensibilidade moderna: "os fragmentos compõem o todo textual que corresponde a uma percepção generalizável do século" (ibidem, p.79). Ressalta-se daí o fato de que, segundo a autora, a escrita que diz o mundo passou a existir como parte de uma Poética.

Na esteira, então, da Poética dos jornais quotidianos, mas também dos autores ligados à história do livro, e analisando de perto a imprensa do XIX, podem-se ler os textos literários saídos nos jornais e revistas, com alguma novidade, se considerarmos a sua relação com os fenômenos midiáticos e com a materialidade do suporte. Adaptando o que Roger Chartier (2002, p.108) enunciou ao pensar no

códex, temos que, no século XIX, uma vez estabelecido o domínio do jornal, "os autores integraram a lógica de sua materialidade na própria construção de suas obras". Além disso, segundo esclarece o historiador quando compara as regras de construção às quais se submetem autores antigos e modernos, alguns seriam mais sensíveis que outros às condições do suporte (em condições de multimídia ou tipográficas):

> Talvez os autores da era multimídia, um pouco como o autor de teatro, sejam governados [...] pela pluralidade das formas de apresentação do texto permitida pelo suporte eletrônico. [...] Pode-se igualmente imaginar, no que diz respeito a textos mais áridos ou mais austeros, que eles sejam imediatamente produzidos como multimídia. Lembremo-nos da consciência que certos autores antigos tinham da forma do livro, da tipografia, da disposição do texto. Entre os séculos XVI e XVIII, ou mesmo no XIX, há autores mais sensíveis, mais abertos a essa "consciência tipográfica" do que outros: aqueles que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la. Nem todos os autores deixaram a responsabilidade da forma para a oficina. Por analogia, a "consciência multimídia" contemporânea poderia aparentar-se a esta consciência tipográfica muito esquecida. Poder-se-ia pensar que, progressivamente, é a concepção do texto que vai ser modificada e que carregará, desde o momento do processo de criação, os vestígios dos usos e interpretações permitidos pelas suas diferentes formas. (idem, 1999, p.72)

Jogo com as formas, controle da publicação impressa, consciência tipográfica e concepção metarreflexiva do texto, como resultado e processo ao mesmo tempo, carregando em si sua própria trajetória e multiplicidade de apropriações – é o caso de Machado de Assis e de muitos daqueles que se tornaram escritores sobre a rama.[9]

---

9 A expressão "tornou-se escritor sobre a rama" é de Jean-Michel Massa (1971, p.304).

Usos do rodapé dos jornais: casos da crônica e do romance

Em termos de escrita, os jornais do século XIX devem ser considerados um universo literário e ficcional dinâmico e em constante transformação, o que se apreende, por exemplo, de sua forma hipertextual. No entanto, participa desse mesmo processo o fato de esse novo sistema de escrita ter sido reinventado, a partir das formas textuais literárias conhecidas, pelas mãos dos escritores do século, cujo texto literário, por sua vez, se tornou completamente indissociável da passagem pela imprensa. Segundo Thérenty (2016), o jornal foi "o difusor e a matriz das principais inovações formais que revestiram o século da modernidade literária".

No Brasil, o *box* literário e ficcional do jornal (o rodapé das folhas), *espaço* no qual cabia a crônica, a ficção e a crítica (literária ou de espetáculos), radicalizou um acontecimento esporádico do jornais franceses, quando se reinventou sem temer a coexistência de textos de diferentes natureza que ao se alternarem nos dias da semana, passaram a constituir, nessa coabitação, novas formas e gêneros textuais.[10] É importante compreender de que maneira as interpretações brasileiras do uso desse *espaço* podem ser pensadas como uma das razões para o desenvolvimento de formas e estilos literários que identificamos hoje como próprios da Literatura Brasileira; ao mesmo tempo, a compreensão dessa *Poética* dos jornais no XIX equivale a uma visão mais aprofundada dos textos dos escritores-jornalistas de então.

* * *

Em 16 de junho de 1878, Machado de Assis (2008c, p.110-1) escreveu uma longa parte de sua crônica semanal utilizando-se da autoridade de sua posição de cronista, analisando, em sua tribuna semanal, atos e ideias:

10 Exploramos mais detidamente o assunto em Granja (2010, p.112-32; 2015b, p.131-44; 2015a, p.86-100).

> Venhamos à boa prosa, que é o meu domínio. Vimos o lado poético dos foguetes; vejamos o lado legal.
>
> [...]
>
> Duas coisas [...] perduram no meio da instabilidade universal: 1º – a constância da polícia, que todos os anos declara editalmente ser proibido queimar fogos, por ocasião das festas de S. João e seus comensais; 2º – a disposição do povo em desobedecer às ordens da polícia. [...]
>
> Que tal? Infelizmente não disponho de tribuna, sou apenas um pobre-diabo, condenado ao lado prático das coisas; de mais a mais míope, cabeçudo e prosaico.

O narrador-cronista vangloria-se de sua posição vantajosa, o domínio da boa prosa, relativizando, no entanto, esse poder, por não dispor de uma tribuna. Se a última parte da afirmação não é verdadeira, posto que a crônica é claramente uma das tribunas do jornal, no tocante à primeira parte, ao declarar que a *prosa* é seu domínio, o narrador-cronista cria, imediatamente, a ambiguidade entre a forma de expressão da linguagem escrita ou falada e o sentido de "conversa informal" que tal substantivo carrega. A partir daí inicia uma conversa com seus leitores, na qual inclui reflexões em sentido amplo sobre a ética política.

À roda dos anos 1880, o mais importante cronista brasileiro da época promovia a educação do seu público na conversa semanal da crônica, incluindo nela a política, em sentido amplo, ou comentando fatos específicos. Se por um lado esse diálogo é ainda extremamente apoiado em um esquema discursivo retórico (exórdio com enumeração das questões, narração com exemplificação do problema e autoridade do enunciador, entre outros), por outro lado incorpora, na referência direta ao leitor e na autoironia, o esquema da conversação de salão, transformando o gênero em um diálogo exigente entre narrador-cronista e leitores.

O discurso do narrador-cronista estrutura-se, ainda, sobre o alicerce da crônica francesa dos anos 1835-1840 (Thérenty, 2011, p.957-8). Nesse caso, de acordo com Thérenty e Vaillant, no jornal

La Presse, a crônica apresentava-se como uma lista heteróclita de acontecimentos e guardava um respeito total ao contrato referencial, fazendo um repertório dos fatos da véspera e seguindo uma hierarquia de assuntos. No caso da política, essa hierarquia era nobiliária, o dia do rei, da família real, da corte e, só então, da cidade. No entanto, marcando a diferença, aquele alicerce sobre a política erigia diferente edifício à medida que os comentários daqueles cronistas d'além-mar, nos anos 1835-40, descolavam-se pouco da notícia e não eram digressivos (Thérenty; Vaillant, 2001, p.68-9).

Comparando épocas e espaços, no Brasil de quase final do XIX, os assuntos relativos à política ainda funcionavam como pilares da crônica, à brasileira. Jefferson Cano (2015 p.73-106) desenvolve uma hipótese interessante a respeito dessa incorporação tão importante da política ao gênero crônica no Brasil, mostrando, por exemplo, como o fato de a política ser matéria especial da crônica deu-se como consequência da expulsão do verdadeiro debate político de seus lugares institucionais. Mas, paralelamente a essa explicação, a *plasticidade do espaço* das páginas dos jornais constitui-se como outra fonte para os assuntos desenvolvidos na crônica, bem como para os tons empregados por esse texto, de modo que temos a própria estruturação das páginas e rubricas como forma de definição do gênero textual jornalístico.

Para isso, a primeira ideia que reforça essa tentativa de definição é que as formas de sociabilidade menos diversificadas na capital do Império brasileiro, em relação com aquelas estampadas como assuntos nas páginas dos grandes jornais franceses, fizeram do rodapé um espaço ainda mais adaptável do que ele o fora na França ou em outros jornais europeus.

Uma análise sistemática do *Jornal do Commercio* na primeira metade do XIX mostra que o espaço físico e a periodicidade de cada tipo de série publicada nos rodapés não eram muito determinadas, salvo exceções, como no caso dos folhetins líricos que Martins Pena publicou nos anos 1846-47. Nem mesmos os romances-folhetim contavam com aparições precisas e exatas, e era possível mutilar os capítulos desses romances segundo as necessidades de composição

do jornal, o que resultava em coabitações de textos de diferente natureza no mesmo espaço e, no limite, em *modificações no corte* dos capítulos do folhetim. No primeiro caso, observem-se os textos que ocuparam o rodapé do *Jornal do Commercio* em 4 de janeiro de 1839.

Figura 2 – *Jornal do Commercio*, 4 de janeiro de 1839, "rodapé", p.1-2

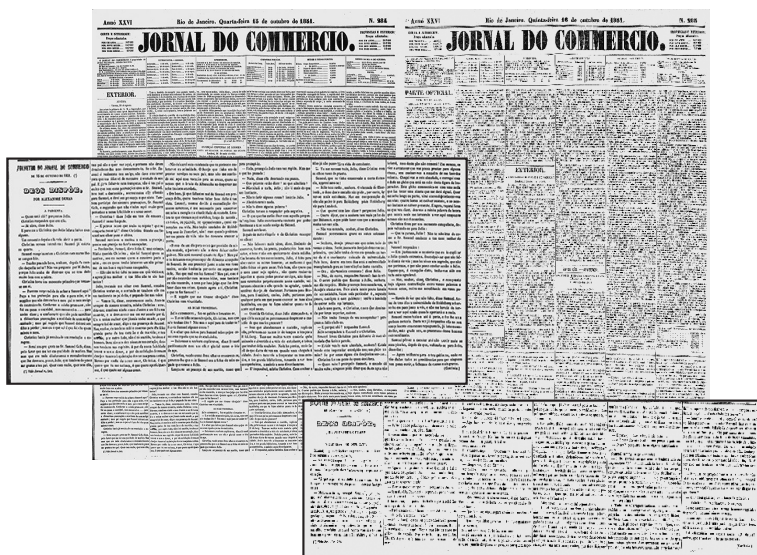
Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

Na Figura 2, o capítulo do romance-folhetim *Edmundo e sua prima*, de Paul de Kock – publicação brasileira que já foi notabilizada por Marlyse Meyer (1996, p.38) em seu estudo sobre o folhetim, por ser o primeiro romance do gênero traduzido pelo jornal carioca –, ocupa, no arranjo tipográfico do *Jornal do Commercio*, pouco mais de seis colunas divididas entre o rodapé das duas primeiras páginas dos jornais.

Para além do romance, o *Jornal do Commercio* trouxe, no mesmo rodapé (segunda página), o pequeno artigo de variedades "As janeiras", que discorria sobre o hábito de trocar presentes no início do ano, naquele final dos anos 1830: o espírito da rubrica "Variedades", que frequentava de maneira importante o *haut de page* do jornal, era

normalmente incorporado ao rodapé, servindo nesse caso a uma espécie de manobra em relação à distribuição do texto naquele espaço. "As janeiras" completavam, ainda, as colunas que o capítulo traduzido e publicado do romance-folhetim deixaria em branco, considerando-se a altura de 38 linhas que arranjava o espaço naquela edição.[11]

Ainda sobre a ocupação do espaço do *bas de page*, a leitura sistemática do *Jornal do Commercio*[12] e de *La Presse* da primeira metade do XIX mostra que, diferentemente do que se fazia na França, o periódico brasileiro aumentava e diminuía bastante livremente a altura do rodapé (em número de linhas), o que resultava em arbitrariedades do corte que se constituíam em liberdade da rubricagem brasileira em relação à publicação francesa do romance-folhetim traduzido.

Figura 3 – *Jornal do Commercio*, 15 e 16 de outubro de 1851, p.1, rodapé

Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

11 Devo este dado sobre "As janeiras" ao trabalho de Iniciação Científica Pibic de minha aluna Isadora Carvalho Costa (2015), a quem agradeço, assim como ao CNPq/Reitoria da Unesp pela bolsa a ela concedida.

12 A leitura e tabulação de dados do *Jornal do Commercio* foram realizadas por meio do projeto de Iniciação Científica Pibic/CNPq citado na nota anterior.

Em outro romance-folhetim de Alexandre Dumas, *Deus dispõe* (*Jornal do Commercio*, 19 de setembro de 1851 a 22 de março de 1852), que concentra as publicações francesas de *Le trou de l'enfer* e *Dieu dispose* (*L'Évenement*, junho de 1850 a junho de 1851), observa-se que ocorrem grandes oscilações de altura do espaço do rodapé. Por exemplo, em 14 e 15 de outubro de 1851, o folhetim tem 45 linhas de altura, contra apenas 31 linhas em 16 de outubro, o que faz alguma diferença multiplicando-se o resultado por seis colunas. No folhetim francês não ocorrem variações tão grandes de quantidade de texto; já no Brasil, o aumento e diminuição do número de linhas e a publicação do folhetim em apenas um rodapé apontam para modificações nos cortes e, consequentemente, nos efeitos previstos para a leitura do romance-folhetim, para o qual é fundamental, como se sabe, o momento da transição.

Na publicação desse romance, novamente fica claro que, em algumas ocasiões, romance-folhetim e folhetim-variedades compartilharam o mesmo espaço. Mesmo que isso não ocorra muitas vezes, nota-se que o espaço que cabia a cada tipo de folhetim não era bem delimitado, pelo menos naquela época. Se o folhetim-variedades tivesse bastante assunto, ocuparia toda uma edição do jornal. Caso contrário, "emendavam-se" dois folhetins, como em 1º de novembro de 1851, ilustrado nas figuras 4 e 5, quando o folhetim-variedades, muito irônico em relação ao teatro lírico, ocupa quatro colunas e meia do primeiro rodapé e "espreme" o romance, que continua na segunda página.

Nesse dia, pela primeira vez na história da publicação brasileira de *O buraco do Inferno – Deus dispõe*, quebram-se os cortes originais da narrativa. Publica-se, a partir do fim da penúltima coluna da primeira página, todo o capítulo LVII, "Esposa e mãe", e metade do capítulo LVIII, "A noite da partida", até o final do rodapé da segunda página. É evidente que o segundo capítulo em questão não chegaria a ser publicado na íntegra, já que o romance precisara ceder espaço ao folhetim sobre o teatro. Assim, o jornal aproveita uma passagem de tempo do folhetim original, marcada por uma linha de pontos que separa duas metades do capítulo "A noite da partida", para fazer o corte.

Figura 4 – *Jornal do Commercio*, 1º de novembro de 1851, "rodapé", p.1

Anno XXVI Rio de Janeiro. Sabbado 1.º de novembro de 1851. N. 301.

JORNAL DO COMMERCIO.

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO
DO 1º DE NOVEMBRO DE 1851.

O folhetim está nimiamente agradecido aos Srs. directores do theatro lyrico; os seus desinteressados conselhos forão attendidos; substituio os conselheiros officiaes, e a directoria não terá por certo tido occasião de arrepender-se por lhe haver dado a preferencia.

Por amor do publico, do theatro e dos artistas, ainda uma vez lh'o agradecemos: é infelizmente tão commum a relutancia da má vontade contra as admoestações mais ou menos severas, porém sempre justas, da amizade, que ainda quando da docilidade resulta proveito immediato e sensivel, não se póde deixar de agradecer-lhe e de applaudi-la.

Foi supprimida a *claque*; nenhum cavalheiro do lustre appareceu.... E qual foi o resultado? Desde que o verdadeiro publico reconheceu que estava só, que não se havia mandado ao theatro quem o substituisse, e sem procuração sua fosse distribuindo palmas e bravos, desde que o publico reconheceu que o theatro lhe havia restituido toda a sua liberdade de applaudir aquillo que lhe parecesse merecer applauso, desappareceu a frieza que a principio reinava, e o publico applaudio; e os artistas, que sabião que essas palmas erão espontaneas, erão a retribuição do seu merecimento, e não os resultados de uma cabala para favorecer interesses alheios, havião de sentir-se altamente remunerados por essas demonstrações.

Se não houve cavalheiros do lustre, se não houve bilhetes dados, em compensação não houve mal calculada especulação no preço e na venda dos bilhetes; forão os preços costumados, e o resultado ainda provou á commissão directora que teve razão de nos ouvir. O theatro esteve cheio; nem um camarote, nem uma cadeira, nem uma platéa ficou por vender; o *gruderismo* desappareceu, e a caixa do theatro dirá quanto com isso se lucrou.

Não houve exaltações, nem flôres, nem corôas; portanto, ao passo que subio a receita, diminuirão-se as despezas do theatro; e além da economia evitou-se esse ridiculo que ia matando a commissão directora, e preparando-lhe tantas insolueis difficuldades.

Emfim, tudo concorreu para que o folhetim se ufanasse do seu triumpho; até mesmo o bello dueto do 3º acto, entre o baryitono e o tenor, que a principio havião supprimido, foi restaurado, e cantado.... logo diremos como.

Depois que appareceu o *Folhetim*, já não se apregoão com tanta bulha e matinada as *divinas*, *sublimes*; já mesmo se recua, e se assevera que nunca se havia dito que erão de *primissimo cartello* os artistas da nova companhia; já não se mostra toda essa erudição de encommenda ácerca de theatres e de artistas, e livre dessa coacção o publico reconheceu que podia contentar-se com os artistas cantantes da nova companhia, que tinhão elles merecimento real, que algumas cousas ainda podião adquirir; que pois podia elle publico esperar, não maravilhas, não *teraphins*, *não primissimi cartelli*, emfim, pois o Sr. Dionysio de la Vega não era anjo, nem sequer papulo, para os arrancar da Italia, e trazê-los ao Rio de Janeiro; mas finalmente, artistas que lhe assegurassem algumas doces emoções, algumas horas de distracção e de recreio.

Se esse resultado logo nos primeiros dias não appareceu, de quem é a culpa? Para que nos fizerão chegar agua á bocca com tantos fallatorios; para que nos mettêrão pelos bastidores de todos os theatros europeos, e nos contárão tanta maravilha de todos os seus *cartellos*, mais ou menos *primissimos*? Essas publicações erão semi-officiaes, e o publico não podia crer que se fizesse tanto espalhafato, se lhe communicasse tanta sabença, para a final de contas darem-lhe artistas que são soffriveis, são bons, podem melhorar, mas não são tão superiores que a todos deixem estaticos!

Mas, *à tout péché miséricorde*, não será o folhetim que venha amargurar o agradecimento pela feliz mudança com a recordação de erros passados.

Despidos os artistas desta aureola com que os quizerão envolver, e postos no seu devido lugar, ainda o repetimos, o publico não se arrependerá de os ouvir, nem de lhes dar a animação dos seus applausos. Dos artistas cantantes fallamos, fica isso entendido; pois quanto ás dansantes temos fallado. Não são de certo pés craveiros, carnes de Callipygia, estaturas de granadeiros, condições mui favoraveis aos exercicios de Terpsichore. E já que não ha remedio senão aguentar com ellas, como contrapeso dos seus patricios lyricos, temos ao menos um conselho que dar á directoria: não apresente mais uma dellas, a que chamão primeira dansarina absoluta, dansando á porfia com a *Signora Baderna*, que em tudo e por tudo é seu contraste; deixe-a no grupo das suas companheiras, com as quaes tão perfeitamente irmana.

O folhetim está tão cheio de si, que até se esquece de toda a severidade, e tão em maré de indulgencias se acha, que se lamenta de não poder escrever uma palavrinha de elogio para essas matronas da dança; mas a maldita verdade.... ah! sim, digamos, em louvor dellas, que todas são muito meninas; nenhuma tem visto mais de vinte janeiros.... ao menos nos seus contractos o dizem e o affirmão os que tem a sciencia dos bastidores. E pois vá de elogio; são moças, e podem vir a ser muito boas mãis de familia; já não é tão pouco, especialmente em terra tão falta de povoação, e, segundo os apanhamentos estadisticos do Sr. Haddok Lobo, tão precisada de importação feminina.

Quanto ao espectaculo lyrico, tudo caminha bem: já não era pouco interessante espectaculo essa sala cheia de espectadores, esses camarotes animados, e todos na espectativa: póde-se dizer que essa foi a verdadeira recita de estréa da companhia.

O Sr. Labocetta teve a vantagem de quebrar o encantamento que tolhia os applausos; ouvindo-o, e vendo que não partião as palmas de encommenda, o publico sentio que podia sem comprometter-se applaudi-lo: cumpre dizer que elle o merecia; mereceu-o especialmente na sua famosa aria final, que obrigou os espectadores a chama-lo á scena para victoria-lo.

Animada pelo desejo de agradar, a Signora Zecchini mostrou algum progresso, e esperamos que estude e se esmere para torna-la ainda mais sensivel. O publico fluminense facilmente se apaixona pelas suas primas donas, e tanto que, ainda quando não são bem parecidas, presta-lhes ella attractivos que ellas nunca possuirão. Assim, as Merêas, as Candianis, até receberão louvores de formosas, de encantadoras, contra os quaes protestavão os seus espelhos. Estude, esmere-se a Signora Zecchini; continue, e tal é o poder da voz feminina, que, adquirida a sympathia publica, tudo lhe reconhecerá de bom, de louvavel, ou lh'o emprestará quando ella o não tiver. Isto posto, aconselhamos-lhe que melhor attenda aos pormenores do seu dueto com o tenor, por exemplo naquella passagem do allegro:

Sparge una amara lagrima
Su questo pegno ...,

em que o soprano toma a parte inferior ao tenor. E' uma falta de memoria que em todas as representações temos notado, e que por certo contamos não notar mais.

O Sr. di Lauro.... esperemos que para a nova representação terá elle tido tempo de estudar aquella passagem em semi-colchêas ascendentes, do seu dueto de desafio com o tenor. Essa passagem é essencial, pois exprime perfeitamente a idéa do autor; por isto deve o artista, interprete della, traduzi-la com fidelidade.

Ainda lhe observaremos, e tambem ao Sr. Labocetta, que nesse dueto não seria mal cabida alguma animação, mais algum calor.

Nesse dueto os sentimentos do odio e da vingança sobem á maior exaltação; e é de mister que os cantores o sintão e o fação sentir.

Muito estimariamos tambem que não se supprimisse o *piu allegro* do dueto, que com elle nos parece acabaria mais agradavelmente.

Em resumo e concluindo, essa representação foi em todo o sentido superior ás precedentes, e dá esperanças de outras ainda melhores.

DEOS DISPÕE,
POR ALEXANDRE DUMAS. (*)

MULHER E MÃI.

— Querido pai, disse Julio, depois de ter abraçado o barão, segundo me dizem, ha muitas horas que estais á minha espera, tendo se debalde procurado-me na floresta, onde me não poderão achar pela simples razão de eu ali não estar. Sahindo, como costume, com uma espingarda no hombro e um livro na algibeira, foi sómente do ultimo que me servi. A uma milha daqui, sentei-me na relva, e puz-me

(*) Vide *Jornal do Commercio* n. 300.

Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

Figura 5 – *Jornal do Commercio*, 1º de novembro de 1851, "rodapé", p.2

RIO DE JANEIRO.

COMMUNICADO.

PUBLICAÇÕES A PEDIDO.

MISCELLANEA.

COMMERCIO.

EXPORTAÇÃO.

EDITAES.

REPARTIÇÃO DA POLICIA

DECLARAÇÕES.

deixar a vida. Tenho vivido bastante, já que pude, á força de actividade, trabalho e economia, juntar uma fortuna, que contribuirá para tua felicidade, e a do meu amado sobrinho. Tenho todavia esperanças de poder apreciar por um pouco esta felicidade antes de morrer. Queria apurar a minha fortuna, transplanta-la para a Europa, e entregando-vo-la, dizer-vos: Sêde felizes! Era esta recompensa a que eu almejava por tantas fadigas, e me parecia que Deos m'a deveria conceder: já que porém decidio de outra maneira, seja feita a sua santa vontade.

« Assim pois não tornarei mais a ver a minha patria, nem as pessoas que mais amo no mundo, e meus olhos serão fechados por estranhos. Não te digo isto para que venhas com teu filho, ou ao menos um dos dous. Não, a ti, detem-te o dever, e a elle, a felicidade. Não reputes pois isto um chamamento; além de que, mesmo quando quizesseis vir, seria preciso que vos desseis tamanha pressa, que por certo não valeria a pena tão grande incommodo só para me vir ver morrer! Perderieis tres mezes para dar-me um só dia.

« Não venhais, pois: apezar de que, na verdade, sempre morreria mais satisfeito se désse em vossos braços o ultimo arranco de uma existencia que abreviei trabalhando por vós. Tambem desejaria ter alguma pessoa de confiança a quem désse explicações ácerca dos meus negocios, e dos bens que deixo. Mas já estava escripto lá em cima que eu havia de morrer no desterro e na solidão; lembrança esta que em verdade bastante me desanima. Adeos, pois: aceitai o meu ultimo pensamento, e toda minha fortuna. Quem me mandou deixar-vos? Mas não me arrependo disto, já que vos posso proporcionar algumas commodidades com o que vos deixo. Peço-vos encarecidamente que não supponhais que quanto digo seja para obrigar-vos a vir.

« Recebe, tanto tu como teu filho, o saudoso coração

« Do teu moribundo irmão

« FRITZ DE HERMELINFELD. »

— Meu pai, disse Julio enxugando uma lagrima, na vossa idade, e na vossa posição, não podeis emprehender uma tão longa viagem: irei, portanto, eu.

— Obrigado, meu filho. E' justamente o que eu vinha pedir-te. Mas Christina?

Christina, toda pallida, tinha-se deixado cahir em uma cadeira.

— E não poderei acompanhar a Julio? perguntou ella.

— Sem duvida! disse Julio, e hei de levar te.

— E Wilhelm? perguntou a mãi.

— Oh! E' verdade, replicou Julio.

— E' impossivel, disse o barão, expôr-se a criança a tão longa viagem. Apezar de Wilhelm ter ultimamente passado bem, é de constituição debil, e não poderia resistir aos incommodos do mar e á mudança de clima. Se Christina fôr, elle ficará comigo.

— Deixar meu filho! exclamou Christina.

E desfez-se em pranto.

Deixar partir seu marido sem ella, era impossivel, mas partir ella sem seu filho, era ainda mais impossivel.

A NOITE DA PARTIDA.

O barão de Hermelinfeld procurou intervir na perplexidade de Christina.

— O mais razoavel, disse elle docilmente, seria partir Julio só para a Nova-York. A separação não será lá de tanto tempo, porque desgraçadamente meu pobre irmão não o ha de deter muito. Julio não fará mais do que ajuda-lo a bem morrer, podendo, portanto, voltar immediatamente depois. Sei, meus filhos, quanto é penivel a ausencia, por mais curta que seja, mas devemos encarar as necessidades da vida como se nos apresentão: tu, Julio, pensa em teu tio, e tu, Christina, pensa em teu filho.

Christina lançou-se nos braços de seu marido.

— Então é absolutamente necessario que elle parta? disse.

— Inquire mesmo do teu nobre coração. A partida de Julio é tanto mais necessaria quanto que se elle não fosse nada perderia, visto que na mesma occasião que Fritz me escreveu esta carta, remetteu-me tambem a cópia do seu testamento. Quer Julio parta, quer fique, toda a fortuna de Fritz é nossa. Meu irmão não quiz obrigar-nos pelo interesse a que o fossemos ver no seu leito de morte, e foi assás generoso para deixar-nos a liberdade de fazer aquillo que melhor nos parecesse. E' porém esta mesma generosidade que reputo mais obrigatoria, e de que faço a ti mesma arbitra, minha querida chorona. Quanto a mim, reputo um tão sagrado dever o não deixar Fritz morrer só, que se Julio não quizer ir, irei eu.

— Oh! sim! irei, exclamou Julio.

— Deve ir, sem duvida, disse Christina, mas eu o acompanharei.

E chegando-se arrebatadamente para o barão, accrescentou baixinho:

— Assim, não só acompanharei a Julio, como fugirei de Samuel.

— Não serei eu, por certo, quem t'o estorve, respondeu alto o barão. Déste-te tão bem na tua primeira viagem, que não admira quereres fazer segunda. Além de que seria perder tempo pôr-me a argumentar com quem ama: se, portanto, queres absolutamente acompanhar Julio, tomarei conta de Wilhelm, e far-lhe-hei vezes de mãi.

— Oh! disse Christina abanando com a cabeça, não se faz facilmente vezes de mãi! Meu Deos! se Wilhelm cahisse doente emquanto eu estivesse ausente!.. se morresse!... Já na volta da minha primeira viagem encontrei meu pai na terra da verdade; se tambem na volta desta encontrasse meu filho morto!... Não que parta Julio, já que é preciso; eu por mim, ficarei cuidando no meu filhinho.

— Christina, disse Julio, és ao mesmo tempo razoavel e terna: fica com o nosso Wilhelm, que tal é minha opinião. Nossa separação será uma dôr cruel; mas tu sem teu filho, e teu filho sem ti, seria cousa ainda mais dura. Sou homem, e saberei resignar-me a soffrer longe de ti, e quando ao cabo de tres ou quatro mezes voltar, teus beijos enxugarão minhas lagrimas. Elle, porém, não está no mesmo caso, porque se cahir doente e tu não estiveres presente para salva-lo, quando voltares teus beijos já de nada servirão. E's lhe portanto ainda mais necessaria do que a mim.

E em seguida perguntou ao pai:

— Quando devo partir?

— Sinto ser tão exigente, respondeu o barão, mas seria preciso que fosse esta noite mesmo.

— Oh! não! isso não! exclamou Christina.

— Socega, minha filha, proseguio o barão. Já que Julio tem de partir, melhor é que se abrevie o triste momento da separação. Quanto mais depressa fôr, mais depressa tambem voltará. Accresce de mais, que o meu pobre irmão não póde esperar, e que se Julio chegar depois que elle tenha morrido de nada servirá a viagem. Já me informei da partida dos navios. O *Commercio* larga de Ostende por estes dous dias; e se não fosse nelle, seria preciso esperar quinze dias, e então ficaria muito tarde. Independente desta razão, ha ainda outra, que é ser o *Commercio* um navio seguro e veleiro. Não se deve portanto perder esta occasião. Attende, minha Christina, que deve ser um descanso para nós, o lembrarmo-nos que Julio vai em um bom navio. O *Commercio* é o barco mais ligeiro e mais seguro de Ostende; assim pois, eu ficarei certo de que Julio chegará a tempo, e tu de que elle voltará a salvamento.

— Oh! meu pai, disse Christina, não estou preparada para vê-lo partir tão repentinamente! Não me podereis dar mais um ou dous dias ao menos para me habilitar a essa cruel idéa?

Julio interveio na contenda.

— Quando faz-se á véla o *Commercio*, meu pai?

— Depois de amanhãa.

— A que horas?

— A's oito da noite.

— Pois bem, pagando se dobrado ao postilhão, não são precisas mais que trinta e seis horas para ir-se a Ostende; e entretanto ainda me restão quarenta e oito. Dou pejo a todas as vossas razões, de ser preciso que eu vá no *Commercio* para achar meu tio ainda vivo, e para não deixar-vos cuidados; porém ao mesmo tempo não quero tambem roubar á minha Christina um só minuto dos que lhe pertencem. Partirei portanto amanhãa de manhãa.

— E eu irei comtigo até Ostende, accrescentou Christina.

— Havemos de ver, disse Julio.

— Não, quero que fique decidido já agora.

— Pois bem, irás! disse Julio deitando um olhar para o barão.

Ficando a viagem assim tratada, deixou Christina por um momento a Julio e ao barão, para ir activar os preparos da viagem de seu marido.

O pai e o filho trocárão algumas palavras em voz baixa.

Christina voltou dali a pouco. Havia já dado suas ordens; e não queria esperdiçar um só dos ultimos minutos que lhe restavão.

O resto do serão foi triste, e ao mesmo tempo encantador. Nada mais doloroso, e igualmente mais doce, do que são taes separações. E' então que se sente o quanto se ama! Tudo que acaba tem uma especie de encanto amargo e pungente, que se não experimenta na plenitude das affeições estaveis e permanentes. Só então é que as angustias do coração nos revelão os laços que prendem duas almas uma á outra. Mede se a felicidade passada pela desgraça que começa, porque o thermometro mais infallivel do amor é a saudade.

O barão foi deitar-se cedo para descansar das fadigas daquelle dia, e para dispôr-se ás do seguinte.

Christina e Julio ficárão juntos a chorarem, a consolarem-se mutuamente, a olharem para o filhinho que dormia no berço, e a prometterem, para adoçarem a sua dôr, que jámais se esquecerião um do outro. Depois procurárão sorrir-se para darem a entender que já estavão mais consolados. Porém esse riso fingido não tardava a desmentir-se terminando em soluços.

A noite, entretanto, estava já bastante adiantada. Estavão ambos no quarto de Christina.

— E' já tarde, disse esta; e tu precisas de descanso, vai para o teu quarto, meu Julio, e trata de dormir um pouco.

— Então deitas-me para fóra? disse Julio sorrindo-se. Quando temos de estar separados por tantos dias, por tantas noites, assim me mandas embora?...

— O' meu Julio! exclamou Christina tapando-lhe a boca com um beijo, que bem que te quero!

. . . .

(Continua.)

Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

A interrupção da tradução brasileira do folhetim dumasiano tem um efeito importante em termos de leitura, pois oblitera a forte sensação de suspensão e passagem do tempo, sentimentos ligados ao estado de angústia da personagem Christina, que se havia colocado contra a partida do marido Júlio para Nova Iorque.

No jornal francês, a primeira metade do capítulo "A noite da partida" encerrara-se pela linha de pontos que segue a um diálogo tenso entre os cônjuges. Então, no *Jornal do Commercio*, distanciaram-se em vários dias as partes do capítulo, aproveitando-se para o corte justamente a linha em questão, o que muda completamente um efeito importante para o desenrolar da narrativa, já que no início da segunda parte do capítulo, Christina acorda assustadíssima durante a noite e descobre assombrada que o marido não só havia partido para Nova Iorque, mas também traíra a promessa que lhe fizera na noite precedente: deixar-se acompanhar pela esposa na parte terrestre da viagem. Desespero, discussão, linha de pontos e, na publicação brasileira, um corte arbitrário em 1º de novembro, que modifica os efeitos, pois Christina acordaria apenas em 5 de novembro.

Quando analisamos questões ligadas à ocupação do espaço, fica evidente que duas tipologias textuais que compartilham o mesmo rodapé perturbam a publicação uma da outra – nesse caso, principalmente, a do romance-folhetim. Certamente, o público brasileiro indignou-se menos quando Cristina acordou e se deu conta da atitude covarde do marido. A presença da crônica de variedades empurra o romance-folhetim algumas colunas para a frente e desorganiza sua estrutura. Daí vem a ideia de que os folhetins de crítica, variedades e romance, entre outros, fundiram-se em suas características ao sul do Equador, um dos lugares a partir de onde teria surgido a crônica moderna, praticada no Brasil pela maioria de nosso escritores, na qual notícia, análise, comentário e elaboração ficcional se fundem de uma forma peculiar.

Outras interrupções são ligadas à publicidade e vendas dos romances. Já Marlyse Meyer (1996, p.287-8) observou sobre as a publicação em folhetim de *O conde de Monte-Cristo*:

Figura 6 – *Jornal do Commercio*, 13 de agosto de 1845, folhetim, p.1

Anno XX — Quarta feira 13 de agosto de 1845. — N. 218.

JORNAL DO COMMERCIO.

Rio de Janeiro. - Typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e Comp. Rua do Ouvidor 65.

PARTE OFFICIAL.

EXTERIOR.

Folhetim do Jornal do Commercio

DE 13 DE AGOSTO DE 1845.

Somos obrigados a suspender hoje a publicação do Conde de Monte-Christo, *por não ter chegado ainda de Paris a continuação deste folhetim. Durante esta forçada interrupção, publicaremos a* Alameda das Viuvas, *folhetim de genero differente do* Conde de Monte-Christo, *mas que em nada lhe cede em interesse e movimento.*

A ALAMEDA DAS VIUVAS,

POR CHARLES RABOU.

PROLOGO.

I.

Pelas nove ou dez horas de uma fria noite do mez de janeiro de 1804, um rabeca e um clarineta da orchestra do celebre *Café dos Cegos* em Paris, acabada a sua tarefa, tratavão de recolher-se ao domicilio que devião á caridade publica no hospicio nacional dos *Quinze vezes vinte*.

O rabeca chamava-se Miguel, e o clarineta Corniquet.

De braços dados, d[illegible] um no outro, com um pão [illegible], barriga para diante, com as pernas um tanto [illegible] e alta a cabeça, ião, sem guia, para a outra extre-

Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

> [...] o sucesso [de Monte Cristo] é tal e a pressa em traduzir é tanta que a publicação antecede a chegada do paquete. Lê-se no *Jornal do Commercio*, de 13 de agosto de 1845: "Somos obrigados a suspender hoje a publicação de *O conde de Monte Cristo* por não ter chegado ainda de Paris a continuação deste folhetim. Durante esta forçada interrupção, publicamos a *Alameda das viúvas*, folhetim de um gênero diferente do *Conde de Monte Cristo*, mas que em nada lhe cede em interesse e movimento". [13]

De fato, *A alameda das viúvas* continuou a sair até o fim, em 24 de setembro de 1845. Nos dias seguintes, encontramos folhetins breves e de variada tipologia, o que chama a atenção para o fato de estar o *Jornal do Commercio* em compasso de espera. Finalmente, em 28 de setembro, *O conde de Monte Cristo* reaparece e o capítulo "O almoço" situa os leitores na terceira parte do romance. Houvera uma interrupção de quase dois meses, pois a segunda parte do *Conde...*, publicada no *Journal des Débats* de 28 de setembro a 18 de novembro de 1844, havia sido traduzida e publicada no Brasil pelo *Jornal do Commercio* até 12 de agosto, um dia antes do aviso que precede o início da publicação da *Alameda das viúvas*.

Como se sabe, também o público francês conhecera uma interrupção longa entre a segunda e terceira partes desse romance, principalmente pelos vários compromissos de escrita assumidos por Dumas. Mas a terceira parte do *Conde de Monte Cristo* recomeçara no *Journal des Débats* em 20 de junho e, nesse caso, é preciso refletir sobre a interrupção brasileira.

Se fosse verdade que o folhetim ainda não havia chegado de Paris (mas em praticamente dois meses era possível ter aportado em terras brasileiras),[14] seria normal interromper o *Conde de Monte Cristo* para começar a publicação de outra história.

---

13 Citado por Meyer (1996), o texto precede a publicação de *A alameda das viúvas* no folhetim do *Jornal do Commercio* de 13 de agosto de 1845.

14 Antes dos vapores, o que é o caso para a época em questão, os barcos levavam de vinte a 75 dias para fazer a travessia (cf. Hallewell, 2005, p.200). Assim, entre 20 de junho e meados de agosto, os jornais franceses poderiam ter chegado ao

No entanto, é o próprio *Jornal do Commercio* que induz a uma investigação sobre a possibilidade de uma manipulação discreta das leituras do público. Durante a publicação de *A alameda das viúvas*, os anúncios de venda dos livros na própria sede do *Jornal do Commercio*, número 65 da Rua do Ouvidor, na página 4 do *Jornal,* oferecem quase exclusivamente um livro: *Le juif errant*. De vez em quando, oferecem também o quarto volume do *Conde de Monte Cristo*, que correspondia ao final da segunda parte (cada uma das partes ocupava dois volumes quando publicadas na forma de livro). Mas no mesmo dia da retomada da publicação do romance de Dumas, ou seja, em 28 de setembro de 1845, oferecem-se ao público as duas primeiras partes completas do romance, por meio de um anúncio que em si tinha quase o tamanho do rodapé destinado ao romance-folhetim, como podemos ver pela Figura 7.

Essa não coincidência revela, muito provavelmente, que durante a interrupção da publicação do *Conde...*, o conjunto dos volumes referentes às partes precedentemente publicadas em folhetim não estava à disposição do público e, por isso, se postergara a publicação da terceira parte. Ao mesmo tempo, essa estratégia reforça o conhecimento de uma prática: a publicação da ficção em folhetim precedia e ao mesmo tempo anunciava a dos volumes, o fazer os livros antes dos livros. Voltar-se-á a esses detalhes de publicação na análise dos textos literários de Machado de Assis.

Brasil. O próprio *Jornal do Commercio* demonstra essa possibilidade quando publica, em 15 de agosto de 1845, a transcrição dos debates do Parlamento inglês, datadas de 15 de junho de 1845.

Figura 7 – *Jornal do Commercio*, 28 de setembro de 1845, p.4

Anno XX Domingo 28 de setembro de 1845. N 264.

JORNAL DO COMMERCIO.

Rio de Janeiro. Typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e Comp. Rua do Ouvidor 65.

EXTERIOR.

NOTICIAS DA IRLANDA.

RIO DE JANEIRO.

PUBLICAÇÕES A PEDIDO.

VILLA DE REZENDE.

Folhetim do Jornal do Commercio

DE 28 DE SETEMBRO DE 1845.

O CONDE DE MONTE-CHRISTO,

POR ALEXANDRE DUMAS.

Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth/IFCH/Unicamp.

Outra contribuição da crônica: literatura e plasticidade [15]

Ao apresentar a redescoberta de um "verdadeiro Gautier" como um dos motivos para a recuperação de alguns dos incontáveis textos críticos e de variedades que ocuparam o espaço do rodapé nos folhetins dos jornais franceses do XIX, uma recente recolha da obra jornalística de Théophile Gautier afirma, em sua introdução, que

> [d]e 1835, data do primeiro artigo aceito, a 1872, as condições de difusão do discurso por meio das publicações periódicas evoluíram consideravelmente; Gautier acompanha essa evolução, ao mesmo tempo como folhetinista da imprensa quotidiana e como diretor ou codiretor de variadas revistas, já que quase toda sua obra, crítica certamente (é o objeto do volume), mas também poética e romanesca, foi publicada nos jornais e revistas [...].[16] (Berthier, 2011, p.7-8, tradução nossa)

Muitas das afirmações aqui feitas a respeito da obra de Théophile Gautier são válidas também para Machado de Assis: se o francês escreveu folhetins nos jornais entre 1835 e 1872, o escritor carioca também contribuiu longamente como cronista para os periódicos do Rio de Janeiro, entre 1861 e 1897;[17] se, em Gautier, "[...] quase toda

---

15 Retomo aqui, com ajustes, o capítulo "Ratos, pássaros ou morcegos? Machado de Assis, Théophile Gautier e um repertório de citações" (Granja, 2012a, p.93-108).

16 "*De 1835, date du premier article retenu, à 1872, les conditions de diffusion du discours par les publications périodiques ont considérablement évolué : Gautier accompagne cette évolution, à la fois comme feuilletoniste de la presse quotidienne et comme directeur ou codirecteur de plusieurs revues, et plus généralement comme écrivain, puisque presque toute son œuvre, critique bien sûr (c'est l'objet de ce volume), mais aussi poétique et romanesque, a été publiée dans les journaux et revues*".

17 Embora tenha escrito diversos tipos de textos para os jornais nos anos 1850, considero aqui o período entre 1861 e 1897 como aquele em que Machado colaborou como cronista para os jornais. Em 1861, ele iniciou a publicação da série "Comentários da Semana" para o *Diário do Rio de Janeiro* e, em 1897, encerrou sua colaboração regular para a *Gazeta de Notícias* com a série "A Semana". Para

sua obra, crítica certamente [...], mas também poética e romanesca, foi publicada nos jornais e revistas", o mesmo aconteceu com Machado, já que muitos de seus contos foram publicados diretamente nos jornais e revistas da época. Além disso, em relação com seus romances, por exemplo, considerando o período em que escreveu crônicas e outros textos de natureza jornalística para os periódicos (1861-1897), apenas *Ressurreição* (1872) não apareceu em primeira mão em uma revista literária ou no rodapé dos periódicos (ainda que parcialmente, como no caso de *Quincas Borba*, cuja publicação em *A Estação* foi interrompida e, depois dela, o romance foi reestruturado, tendo sido finalmente publicado em livro em 1891).[18] Por fim, a longa contribuição de ambos os escritores-jornalistas do século XIX ainda está sendo reunida, bem editada e publicada, o que quer dizer que o conjunto de seus folhetins críticos ou de variedades permanece, nas palavras de um dos principais críticos de Gautier jornalista, uma "floresta praticamente inexplorada".[19]

Machado, certamente, foi leitor de Gautier, que publicou constantemente nos jornais franceses até pouco antes de sua morte. Somente em *La Presse* encontram-se mais de mil folhetins entre agosto de 1836 e abril de 1855, na maioria folhetins sobre teatro e espetáculos; naquela mesma época ou futuramente, também está na imprensa a sua própria criação literária, textos de crítica, longas séries anuais sobre os salões de pintura e narrativas de viagens. Em 1858, uma seleção dos folhetins dramáticos escritos para o jornal de Émile de Girardin foi publicada em seis volumes intitulados *Histoire*

---

um histórico mais completo da publicação das crônicas machadianas, disponibilidade dos textos e estudos sobre eles, conferir Granja (2006, p.385-99; 2008, p.252-72).

18 Ana Claudia Suriani da Silva (2015), em *Machado de Assis*, argumenta que o *Quincas Borba* inaugura uma nova fase do romance machadiano: a publicação em livro sem a matriz do jornal, o que se fez, progressivamente, mas mesmo internamente ao modo composicional do texto, da passagem da primeira versão do romance, em folhetim, para a segunda, sua publicação em livro.

19 "*forêt à peine explorée*", expressão de Patrick Berthier (apud Thérenty; Vaillant, 2004, p.443-55), em *Théophile Gautier journaliste*.

de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, tendo essa obra circulado no Brasil logo após sua publicação.[20]

Ainda assim, é muito provável que Machado de Assis, quando iniciou sua atividade jornalística, tenha tomado contato com os folhetins de Gautier diretamente nas folhas diárias, uma vez que, como mostram os comentários que o escritor brasileiro fez em suas crônicas, ele lia vários jornais cotidianamente, entre eles os jornais estrangeiros, principalmente os franceses.

Alguns anos mais tarde, quando publicou "O anel de Polícrates" em *Papéis avulsos* (1882), Machado estava certamente muito próximo de Gautier por intermédio de Artur de Oliveira. Na longa nota que faz ao conto acima, no final da edição, ele narra que "em algumas linhas escritas para dar o último adeus a Artur de Oliveira, meu triste amigo, disse que era ele o original deste personagem [...] [que] este Xavier era o Artur" (Machado de Assis, 2008b, p.340-1). Na sequência, na breve biografia que faz do amigo recentemente falecido, lembra com destaque que durante seus estudos na Europa, o rapaz travara

> [...] relações literárias de muito peso; Teófilo Gautier, entre outros, queria-lhe muito, apreciava-lhe a alta compreensão artística, a natureza impetuosa e luminosa, os deslumbramentos súbitos de raio. *Venez, père de la foudre!* dizia-lhe ele, mal o Artur assomava à porta. E o Artur, assim definido familiarmente pelo grande artista, entrava no templo, palpitante da divindade, admirativo como tinha de ser até à morte. Sim, até à morte. Gautier foi uma das religiões que o consolaram [...]. (ibidem)

20 A *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* faz parte do acervo do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisa que fiz, é impossível saber com exatidão a data de aquisição e catalogação da obra, mas o seu número de tombo indica que ela já constava do acervo dessa instituição em meados do século XIX. Agradecemos pela informação ao sr. Antônio Gomes Costa, presidente do Real Gabinete quando fizemos essa consulta (2011).

Deste modo, reunindo algumas das afinidades entre Gautier e Machado, do ponto de vista de uma Poética da escrita jornalística, a comparação entre os procedimentos textuais utilizados pelos escritores-jornalistas francês e brasileiro interessa muitíssimo para a compreensão da relação entre a escrita de ficção e do jornalismo de ambos e, nessa perspectiva, algumas formas de utilização das citações literárias, culturais e artísticas em geral têm muito a oferecer à leitura desses textos.

No Brasil, trabalhos como os de Marta de Senna e Gilberto Pinheiro Passos,[21] entre tantos outros, tornam inconteste a importância da citação, alusão e toda sorte de referências feitas na obra de ficção de Machado de Assis. Além-mar, o mesmo fenômeno não passa despercebido em relação à obra de Gautier, e mais uma vez, o que se disse sobre esse assunto poderia, muitas vezes, valer para a obra de Machado de Assis, como mostram as palavras de Berthier (apud Gautier, 2007, p 24, tradução nossa, grifos nossos):

> Além disso, Gautier não é um jornalista comum; *ele leu muito e adora citar*; ele viu muito e adora evocar quadros ou gravuras. Ora, uma a cada duas vezes, se não na maior parte das vezes, *ou ele reproduz inexatamente os fragmentos citados* [...], *ou não dá o nome do autor, ou ainda atribui a citação ao autor errado*.[22]

No Rio de Janeiro do século XIX, observações semelhantes às feitas neste capítulo já levaram Raimundo Magalhães Jr. (1955, p.225-35) a definir Machado de Assis como um "deturpador de citações". Como alternativa à ideia do crítico, a escrita para o jornal, que impôs

21 Conferir, principalmente, Marta de Senna (2008 a; 2008b). De Gilberto Pinheiro Passos (1996). Por fim, conferir o portal coordenado por Marta de Senna, disponível em www.machadodeassis.net.

22 *"Par ailleurs, Gautier n'est pas un journaliste ordinaire; il a beaucoup lu, et adore citer; il a beaucoup vu, et il adore évoquer tableaux ou gravures. Or, une fois sur deux, si ce n'est pas davantage, ou bien il reproduit inexactement les fragments cités [...], ou bien il ne donne pas le nom de l'auteur, ou encore il attribue la citation au mauvais auteur."*

um novo ritmo ao trabalho dos escritores, acrescentou peculiaridades ao uso da citação como um recurso retórico que ilustra e ironiza os comentários ou confere autoridade ao discurso do enunciador.[23] Além disso, a multiplicação dos impressos no século XIX e, consequentemente, das práticas de escrita e leitura produziu modificações nos gêneros textuais, mas parece que os escritores não prescindiram das tintas da citação literária e cultural para ilustrar ou carregar na pintura do cotidiano, tanto em suas crônicas quanto nos folhetins de crítica.

Nesse contexto, as fábulas de La Fontaine foram um referencial importante para aquele que citava no século XIX, mas, certamente, não estranho àquele que lia. Elas ilustraram muitas vezes os comentários de ambos os escritores-jornalistas, em várias situações de escrita. John Gledson (2011, v.8, p.42), comparando as duas versões do romance Quincas Borba, o folhetim e o livro, e tentando ler nas mudanças efetuadas alguns indícios da crise artística machadiana, cita casos interessantes sobre "como Machado lidava com suas 'fontes', as obras que citava ou usava para criar o romance", sendo um deles a referência (no capítulo XC da versão em livro) que o narrador machadiano faz a uma fábula conhecidíssima de La Fontaine, assim como ao fabulista:

> [...]
>
> Oh! precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as coisas, e concluir delas – nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra. Pobres formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto:
>
> *Vous marchiez? J'en suis fort aise.*
>
> *Eh bien! mourez maintenant*. (ibidem; Machado de Assis, 2008d, v.1, p.840)

23 A respeito do uso da citação literária nas crônicas de Machado de Assis, conferir Lúcia Granja (2000).

Abotoando o colete em frente à janela, Rubião tenta se convencer de que as suas suspeitas a respeito de um caso entre Sofia e Carlos Maria eram infundadas. John Gledson, refletindo sobre a reescrita dessa passagem do romance, pergunta-se sobre os porquês da inclusão da citação de uma fábula tão conhecida de La Fontaine, além da referência um pouco encoberta ao escritor, como "o Homero gaulês". Resumindo muito seu argumento, ele mostra como houve, entre as versões do romance, o que denomina um "retesamento da prosa" e assinala que o que chama a atenção nesse caso são, justamente, os *acréscimos* feitos ao trecho em questão (Gledson, 2011, p.44).

Para esta discussão interessa, sobretudo, a tensão entre a explicitação do texto da fábula – que todo leitor conhecia e poderia identificar sem a citação, como demonstraremos ainda – e a referência não tão direta ao fabulista, com toque de erudição, pois, como nos informa Gledson, foram Taine e Sainte-Beuve, entre outros críticos franceses do XIX, que se referiram a La Fontaine por meio do epíteto acima.[24] Uma possível chave de leitura para isso talvez esteja na atribuição de juízos ao leitor ("Essa reflexão é do leitor"), posto que, na sequência rápida de afirmações do narrador e com o tom adotado por sua prosa (de encaminhamento da moral da história, "Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama"), não se sabe mais quem pensa o quê e, no limite, quem faz papel de vencido ou vencedor, de formiga ou cigarra (o canto da cigarra evoca Sofia, enquanto Rubião está "todo cigarra"). De toda forma, a fábula tem sua moral virada do avesso, pois as formigas estão mortas e a cigarra é que se ri, como também nos lembra John Gledson.

24 Como identifica Gilberto Pinheiro Passos, a fonte da expressão "o Homero gaulês" é Joseph Joubert (1754-1824), moralista e amigo de Chateaubriand que, em seu *Pensées* (1838), publicação póstuma, de que se encarregou o próprio Chateaubriand, diz, com ironia: "*Notre véritable Homère, l'Homère des Français, qui le croirait? c'est la Fontaine*" ("Nosso verdadeiro Homero, o Homero dos franceses, quem acreditaria?, é La Fontaine" – tradução de Passos). Joubert ironizava a literatura francesa, cujas epopeias se reduziriam a fábulas (cf. Passos, 2000, p.50-4).

A presença de La Fontaine no romance pode parecer estranha, principalmente porque não contribui para a concisão da prosa. Já no contexto das crônicas, as referências ao fabulista e às suas histórias funcionam diferentemente, pois são usadas todo o tempo com finalidade crítico-irônica, mas sem inversão da mensagem do texto. O uso paródico que o romance faz da fábula não é impossível no âmbito do jornalismo, mas parece menos comum nos rodapés que abrigam a crônica. Em 23 de junho de 1878, por exemplo, Machado de Assis citou, em um de seus textos jornalísticos, uma fábula bem menos conhecida que a primeira do primeiro livro das *Fables*, "A cigarra e a formiga". Agora, é a vez de "O morcego e as duas doninhas" (La Fontaine, 1954, v.1), quinta fábula do segundo livro. O narrador-cronista, comentando a exposição de "fenômenos" no Rio de Janeiro, foca sua ironia no gosto particular do público pela exposição e exibição do grotesco:

> Mas o cavalo foi, e ficou o homem-peixe – um cavalheiro, que se propõe a entrar na água, como Jonas no ventre da baleia [...] sem pedir licença nem misericórdia. Ao contrário dos neutros da política, que não são peixe nem carne, o nosso hóspede possui uma e outra natureza: condição esta que, se o não faz neutro, pode fazê-lo outra coisa, também política, como se disséssemos pau para toda obra, paletó de duas vistas, hipopótamo ou simples morcego; principalmente morcego, animal que alega as asas ou os pés, à feição do meio em que se acha:
>
> *Je suis oiseau: voyez mes ailes!*
> *Je suis souris: vivent les rats!*
>
> Esta virtude de ser duas coisas, segundo a situação, é dos maiores benefícios que a natureza pode conferir a um homem, porquanto o alivia do ônus de uma pérfida e enfadonha uniformidade. [...] (Machado de Assis, 2008c, p.119-20)

Lê-se no trecho citado uma visão agudamente cética do Brasil, expressa de forma geral na série de crônicas "Notas semanais" (Gledson; Granja, 2008, p.119-29). Entre junho e setembro de 1878, Machado de Assis cronista pensou o Brasil como um país ainda em sua "meninice social", em uma época na qual a cultura se degradara, e a sociedade acudia às touradas e às exibições de fenômenos e monstruosidades ("o homem-peixe", um anão liberiano sem braços ou um cavalo de oito patas, entre outros). Na mesma série de crônicas, fala-se do declínio do teatro nacional, da violência que destrói a legitimidade da vida política, da corrupção etc. O assunto será ainda retomado no Capítulo 2.

Pela extensão dos comentários, o trecho da crônica acima não recupera totalmente o contexto em que o cronista usa a comparação entre o "artista" nadador e a condição ambígua do morcego, exposta por meio da fábula de La Fontaine, da qual Machado recorta e reúne os versos 13 e 26. De qualquer maneira, fica claro que a citação ilustra o olhar irônico com que o narrador-cronista analisa a condição ambígua e curiosa de um homem que tenta superar seus limites físicos com fins de exibição de sua não "uniformidade", em uma sociedade na qual grande parte dos fatos pode ser analisada pelo direito e pelo avesso.

Dessa forma, além de evidenciar a ambiguidade risível de alguns dos assuntos do dia, a referência a "O morcego e as duas doninhas" funciona para o cronista como recurso do qual lança mão para realçar a sua opinião final sobre um assunto. A citação está aqui, portanto, a serviço de um uso retórico, construído dentro do folhetim para evidenciar a crítica e, mais do que isso, colocar ponto final a toda a discussão.

Quanto a Gautier, crítico de teatro, inúmeros são os momentos e usos das referências às fábulas em seus folhetins, dentre os quais o que segue:

> TEATRO DA RÉPUBLIQUE – *La Rue Quincampoix*, peça em cinco atos e em versos, pelo Sr. Ancelot.
>
> O Sr. Ancelot, admitido entre os quarenta antes da Revolução de Julho graças ao sucesso de sua tragédia *Louis IX* – na França, uma

tragédia leva a qualquer coisa –, foi em seu tempo uma espécie de inovador acadêmico. *Olga, Elisabeth d'Angleterre, Marie de Brabant*, sob uma fraseologia pomposa, continham essas ousadias prudentes, que passavam então pelo cúmulo da habilidade; o Sr. Ancelot, como o morcego da fábula, podia dizer aos clássicos:

Eu sou camundongo, vivam os ratos:
Júpiter confunde os gatos!

E aos românticos:

Eu sou pássaro: observem minhas asas!

É verdade que suas asas eram membranas bem feias, enfeitadas por unhas curvadas, cujo voo não o devia levar muito longe; mas em tempos de crepúsculo literário não se olhava tão de perto.

O enfado causado pelas tragédias imitadas de Voltaire ou de Campistron era já tão intenso e tão sonolento que o público aceitava com entusiasmo as menores tentativas de animar um pouco essas pálidas e frias declamações em cinco atos.

[...]

Depois de 1830, o Sr. Ancelot passou dos limites em todos os tipos de *vaudevilles*, que ocuparam suficientemente, com chances de sucesso, os palcos, e mesmo, por tempo demasiado, situação na qual o número de sucessos o leva aos reveses; e agora, vejam que, combinando a versificação de acadêmico com os cordéis de vaudevilista emérito, ele nos dá a *Rue Quincampoix*, uma obra que, francamente, não deveria aparecer no Teatro da République.[25]

25 *"THÉATRE DE LA RÉPUBLIQUE – La Rue Quincampoix, pièce en cinq actes et en vers, par M. Ancelot. / M. Ancelot, admis au nombre des quarante avant la révolution de Juillet, à cause du succès de sa tragédie Louis IX, – en France, une tragédie mène à tout, – a été en son temps une espèce de novateur académique. Olga, Elisabeth d'Angleterre, Marie de Brabant, sous une phraséologie pompeuse, contenaient de ces hardiesses prudentes, qui passaient alors pour le comble de l'habileté; M. Ancelot, comme la chauve-souris de la fable, pouvait dire*

No trecho desse folhetim de 1848, deparamo-nos com alguns ácidos comentários de Gautier, por meio dos quais vemos que o crítico-folhetinista reprovava a falsa boa qualidade da criação teatral de Jacques-François Ancelot (1794-1854), além da decadência deste em relação à escolha dos gêneros nos quais escrevia, da tragédia para o *vaudeville* e o melodrama. O dramaturgo, que fora "admitido ao número dos quarenta antes da Revolução de Julho graças ao sucesso da tragédia *Louis IX*" – admitido, portanto, à Academia Francesa –, entrara em vertiginosa queda, cujos motivos deviam ser conhecidos do público de Gautier ainda em 1848, uma vez que ele apenas menciona o "depois de 1830" para dividir o "antes" e o "depois" da carreira do membro da Academia.

A tragédia citada pelo folhetinista obtivera um grande sucesso em 1816: fora representada mais de cinquenta vezes, vendera bem e tivera esgotadas rapidamente três edições. A partir daí, Ancelot tornou-se protegido de Louis XVIII, rei da França entre 1814 e 1824, com a interrupção dos chamados Cem Dias de 1815, quando Napoleão recuperou o poder. No final dessa história, com a Revolução de Julho, em 1830, alguns privilégios que Ancelot havia conquistado com o apoio real foram suprimidos, e para ganhar o seu sustento ele "passou dos limites em todos os tipos de melodramas". Por tudo isso, Gautier observa com ironia que o grande reconhecimento que

aux classiques: / Je suis souris, vivent les rats: / Jupiter confonde les chats! / Et aux romantiques:/Je suis oiseau: voyez mes ailes! / Il est vrai que ses ailes étaient d'assez laides membranes ornées d'ongles crochus, dont le vol ne le devait pas emporter bien loin; mais en ce temps de crépuscule littéraire on n'y regardait pas si de près. / L'ennui causé par les tragédies imitées de Voltaire ou de Campistron était déjà si intense et si somnolent que le public acceptait avec enthousiasme les moindres tentatives faites pour animer un peu ces pâles et froides déclamations en cinq actes. [...] / Après 1830, M. Ancelot déborda en toute sorte de vaudevilles qui occupèrent la scène assez et trop longtemps avec des chances de réussite, où le nombre des succès l'emporte sur celui des revers ; et maintenant voici que, combinant sa versification d'académicien et ses ficelles de vaudevilliste émérite, il nous donne La Rue Quincampoix*, une oeuvre qui franchement n'aurait pas dû paraître sur le théâtre de la République.*" (citado diretamente do jornal, Gautier, 1848, tradução nossa). A fábula citada pelo folhetinista é "La chauve-souris et les deux belletes" (livro II, fábula V de *Les Fables*, de La Fontaine, 1954).

tivera o dramaturgo vinha da esperteza política em literatura – "na França, uma tragédia leva a qualquer coisa". Para matizar suas afirmações, o crítico introduz a citação da ambígua condição do morcego da fábula de La Fontaine, rato ou pássaro, de acordo com as necessidades. Por meio dela, introduz também uma crítica ao caráter não inovador do teatro desse autor.

Antes da citação, o folhetinista produzira em seu próprio texto uma ambiguidade, materializada pelo oxímoro "ousadias prudentes", com o qual qualifica o recurso de Ancelot à fraseologia pomposa, que teria sido considerada "o cúmulo da habilidade". Sem ter feito grandes revoluções nas tragédias clássicas, cujo modelo apenas tornou menos enfadonho, ele também não contribuíra em nada para a renovação romântica que explodia contemporaneamente ao sucesso do *Louis IX* na França. Por tudo isso, mereceu a imagem e condição do morcego da fábula e, para os clássicos, poderia ser definido como um rato, enquanto para os românticos, passaria por pássaro. Não é por acaso que o rato é associado aos clássicos nessa aproximação de Gautier, mas esse não é o ponto de discussão aqui. A citação de La Fontaine, como acontece em Machado, funciona como uma espécie de *ponto alto* dos comentários críticos de Gautier a respeito da falta de ousadia, de talento e à politicagem por detrás do sucesso de um literato.

Deste modo, também o folhetim de teatro francês conservava uma verve retórica, na qual a citação da autoridade (com fins irônicos) persistia como uso para a construção do discurso do folhetim. Mas há ainda outros aspectos compreendidos nessas relações, que ficam evidentes quando olharmos para a citação diretamente na coluna do jornal, como podemos fazer por meio da Figura 8.

Por meio da página do jornal, evidencia-se o quão ampla e estruturadora uma citação podia ser para a crítica do folhetim, pois, já *visualmente*, ela chama a atenção para si, encaixada no bloco pesado da coluna. Nesse caso, de antemão, o leitor, atraído para ela, saberia (lendo Gautier, por exemplo) que o juízo crítico em relação à peça comentada nessa seção de crítica teatral não poderia ser positivo, uma vez que o mesmo leitor, como veremos logo adiante, conhecia

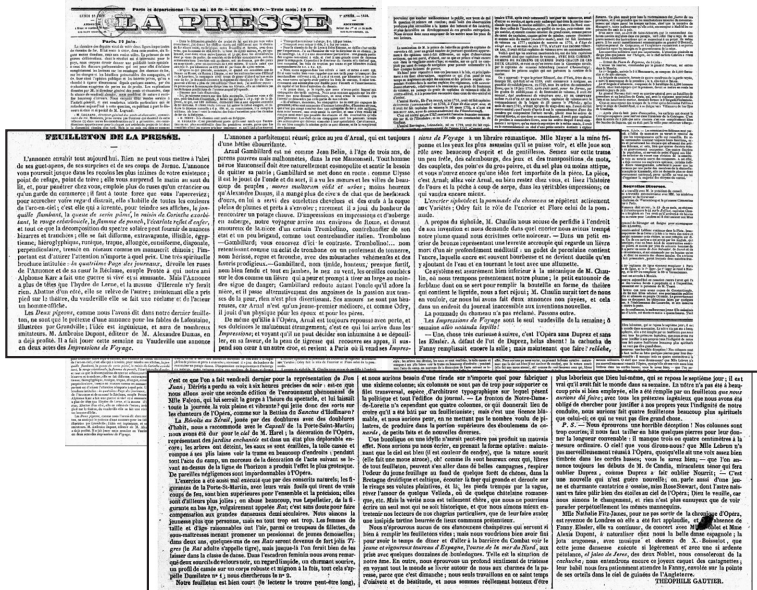
Figura 8 – *La Presse*, Paris, 5 de junho de 1848, p.1

Fonte: www.gallica.bnf.fr.

também os textos de La Fontaine e, consequentemente, a moral da história em questão, que remete à troca de casaca, segundo a ocasião e a necessidade. É o próprio Gautier quem sugere a importância dos efeitos desse uso plástico da citação quando diz aos seus leitores, ao falar do folhetim:

Nosso folhetim é bastante curto (talvez o leitor o ache longo), e teríamos necessidade de uma tríade qualquer para fabricar uma sexta coluna; seis colunas não são exageradas quando se trata de suportar esse friso transversal, espécie de viga mestra tipográfica sobre a qual pesam a política e todo o edifício do jornal.[26]

Nas imagens a seguir, fica claro que em 1838, quando Gautier escreveu o trecho citado, efetivamente, o folhetim "suportava e apoiava" o noticiário geral do jornal, dividido em três colunas. Reproduzimos duas páginas do jornal, pois a citação anterior encontra-se no rodapé da segunda.

Figura 9 – *La Presse*, Paris, 18 de junho de 1838, p.1 e 2

Fonte: www.gallica.bnf.fr.

26 *"Notre feuilleton est bien court (le lecteur le trouve peut-être long), et nous aurions besoin d'une triade sur n'importe quoi pour fabriquer une sixième colonne; six colonnes ne sont pas de trop pour supporter ce filet transversal, espèce d'architrave typographique sur lequel pèsent la politique et tout l'édifice du jornal"* (citado diretamente do jornal, Gautier, 1838, tradução nossa).

Théophile Gautier mostra, dessa forma, a importância do rodapé da página do jornal como *espaço* que suporta grande parte do peso do *haut de page*, tudo o que aparecia acima do traço. Assim, compõe a metáfora da edificação, pela qual representa a sustentação do jornal pelo folhetim. Pensando na força da *espacialidade* da página do jornal, compreendem-se algumas razões que motivaram tão naturalmente a autorrepresentação de seus escritores e escrituras na criação de novos espaços políticos e literários para os textos durante o XIX; sobretudo, está-se diante de um primeiro fato por meio do qual explicar que as mesmas citações tenham habitado textos diversificados, de periódicos diferentes, em lugares tão distantes:[27] guardadas as diferenças em relação aos efeitos de sentido em cada contexto de ocorrência original, as citações configuram um recurso literário por meio da utilização do espaço desse suporte relativamente novo, o jornal.

O que dizer então quando, em meio a um longo artigo político da *Revue des Deux Mondes* de abril de 1878, o texto está novamente às voltas com ratos, pássaros e morcegos? Falando sobre "O partido socialista na Alemanha", o articulista da austera revista nos diz:

> [...] Quando o socialismo alemão se quer recomendar em favor do público letrado, ele fala de metafísica, cita Lassale, Karl Marx, o homem de Bresleau e o homem de Trèves. Quando se dirige à gente miúda, ele toma emprestados os pulmões de M. Most, e os jarros, assim como as canecas, arrepiam de prazer. É assim que ele tem iscas para todo mundo, e serve a cada um segundo seu gosto.
>
> Eu sou pássaro, vejam minhas asas;
> Eu sou camundongo, vivam os ratos![28]

27 Nos textos machadianos, era dado às citações o mesmo destaque gráfico. Infelizmente, o jornal *O Cruzeiro*, quando foi microfilmado pela Biblioteca Nacional, já estava bastante deteriorado e não temos boas imagens dele para reproduzir aqui.

28 *"Quand le socialisme allemand veut se recommander à la faveur du public lettré, il parle de la métaphysique, il cite Lassale, il cite Karl Marx, l'homme de Bresleau e l'homme de Trèves. Lorsqu'il s'adresse aux petites gens, il emprunte les poumons de*

(citado diretamente da revista; conferir *Revue de Deux Mondes*, 1º abr. 1878, p.711, tradução nossa)

O "paletó de duas vistas" que dá entrada à citação é o partido socialista alemão e a adaptabilidade de seu discurso, segundo a impressão que deseja deixar em um público específico. Mais que o assunto da crônica, o importante é ressaltar a terceira ocorrência da mesma citação de La Fontaine, agora na *Revue*, da qual Machado era leitor, em um texto pouco anterior àquele em que o próprio cronista brasileiro insere as falas do morcego que se passa por rato ou pássaro.

A partir disso, uma segunda maneira de explicar a recorrência das citações talvez sejam as formas de circulação dos textos no século XIX. Nesse caso, La Fontaine teria sido uma constante nos textos da imprensa porque suas obras estão entre as mais acessíveis aos leitores da época. Pensando na França e no Brasil, é produtivo avaliar alguns dos catálogos de livros dos editores-livreiros Garnier Frères, de Paris, e outros do irmão B. L. Garnier, o mais importante livreiro-editor no Brasil daquele século, estabelecido no Rio de Janeiro desde 1844.

As fábulas de La Fontaine estão presentes em *todos* os catálogos de B. L. Garnier e Garnier Frère[29] ainda localizáveis, geralmente em coleções de formato popular, mas, eventualmente, em coleções mais luxuosas. Elas constam, por exemplo, dos catálogos de B. L. Garnier de 1857 e 1858 e daqueles dos Garnier Frères de 1850, 1853, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860 1875, 1878, 1882, 1885, 1888, 1892 e 1897, e isso restringindo a busca ao século XIX. Evidentemente, muitas outras obras são constantemente oferecidas ao público nesses catálogos e, para citar apenas uma das listas em que figuram, temos a edição

M. Mosta, et les brocs comme des canettes frissonnent de plaisir. C'est ainsi qu'il a des amorces pour tout le monde et qu'il sert chacun selon son goût./Je suis oiseau, voyez mes ailles; / Je suis souris, vivent les rats."

29 Esses catálogos estão praticamente inacessíveis na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Na França, embora não haja uma coleção completa dos catálogos, é possível consultar muitos deles na Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de Recherche, sala T, série 8ºQ10 B.

de luxo (formato in-8º, ilustrado por gravuras sobre aço) dos *Chef's d'oeuvre de la Littérature Française*, no catálogo de 1875. Nessa mesma coleção, oferecem-se as obras completas de Molière, Racine, La Bruyère, Boileau, La Fontaine e Montesquieu, além das mais importantes obras de Buffon, a *Histoire de Gil Blas de Santanille*, de Lesage, *L'imitation de Jesus-Christ*, e, por fim, as *Oeuvres* de Marot, *Oeuvres choisis* de Massilon e *Oeuvres* de Rousseau, como se pode observar pelas imagens a seguir.

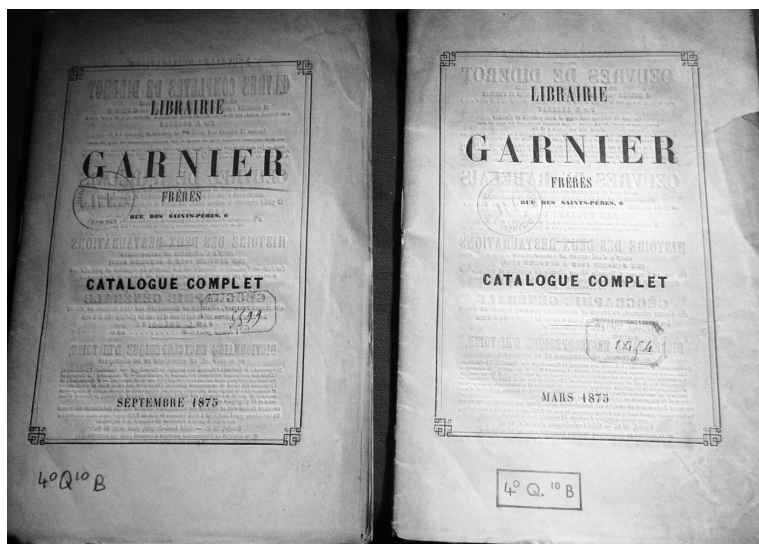
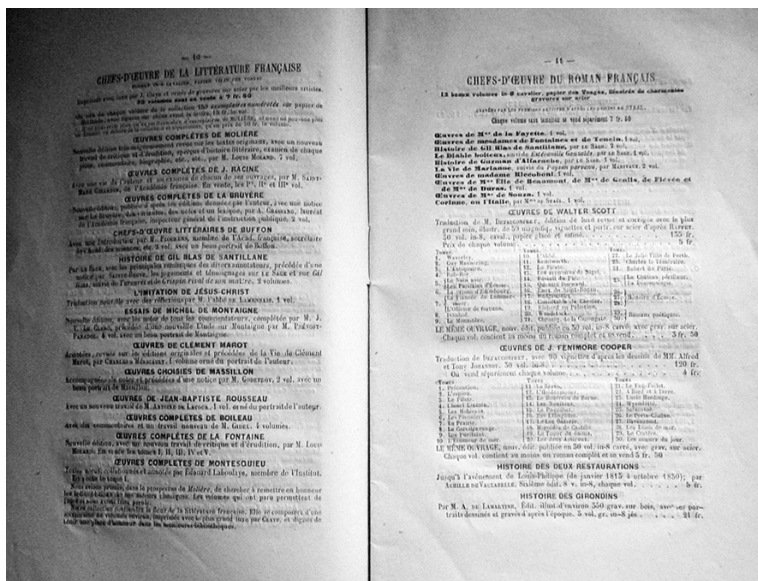
Figura 10 – Folha de rosto de *Catalogue complèt de Garnier Frères*, 1875

Fonte: Bibliothèque Nationale de France, sala T (Bibliothèque de Recherches), série 8º Q10 B.

Figura 11 – *Catalogue complèt de Garnier Frères*, 1875, p.10-1

Fonte: Bibliothèque Nationale de France, sala T (Bibliothèque de Recherches), série 8º Q10 B.

Dentre as obras observadas estão algumas daquelas às quais Machado de Assis se refere e cita muitas vezes. Os catálogos de livros colocam-nos assim frente a uma realidade quase surpreendente por sua simplicidade: as citações que Machado e os outros escritores faziam naquele século estão tão relacionadas a uma real disponibilidade dos livros comercializados e em circulação quanto à disposição individual do escritor para citá-los, referi-los, aludir a eles ou construir, segundo sua *exclusiva* vontade, o seu cânone próprio de *escolhas*. Desse modo, pode ser que venhamos idealizando demais as *influências literárias* alegadas pelos hábeis narradores machadianos.

Quer Machado tenha citado o trecho de "O morcego e as duas doninhas" por tê-la lido em Gautier, quer tenha se lembrado dele pela leitura da *Revue des Deux Mondes*, ou, terceira via, quer simplesmente gostasse dele, o que une os dois escritores-jornalistas em questão é o procedimento retórico no texto jornalístico, e nesse sentido, o articulista da revista francesa vem juntar-se a eles.

Mas a coincidência da citação de uma fábula em específico para um fim específico, embora cada escritor faça seu recorte dos versos, indica um terceiro caminho de reflexão sobre as referências textuais: havia na época uma espécie de lugar-comum das citações, um repertório de citações constituído informalmente pela crescente circulação dos impressos e das leituras deles, partilhamentos assegurados por uma cultura comum.[30] Por meio desse repertório que estava ao alcance do público, um recorte de texto literário (ou filosófico, religioso etc.) ilustrava perfeitamente uma ideia, acontecimento, sentimento. Essas seriam referências literárias quase tão congeladas quanto os ditados populares, as quais circulavam nos impressos e, entre eles, repetiam-se, reiterando o uso em questão simplesmente porque a função retórica em foco, a citação de autoridade, por exemplo, sobrevivia no discurso escrito da época, quer nos livros, quer nos periódicos.[31]

A partir de Habermas,[32] além de outros pensadores, Corinne Saminadayar-Perrin (2007) mostra-nos que o jornal, nos regimes parlamentares modernos, fazia a publicidade dos debates da sociedade, o das câmaras parlamentares, por exemplo, cujas discussões continuavam a repercutir, explicitar-se e prolongar-se graças às folhas diárias. Essa "tribuna dos jornais", no entanto, ter-se-ia fundado

---

30 Segundo sugestão de Roger Chartier, durante o XV Encontro da Abralic (Rio de Janeiro, 2016), especificamente na mesa-redonda "A globalização da cultura no século XIX (o texto)", essa terceira via de análise é a prova de que o uso dos "lugares-comuns" dos textos manuscritos permaneceram na era do impresso.

31 Para a sobrevivência da Retórica no Brasil do XIX, conferir Roberto Acízelo de Souza (1999).

32 Segundo Habermas, a grande circulação dos impressos, sobretudo dos jornais, a partir do século XIX, tem papel fundamental para a afirmação do espaço público nos Estados modernos, o qual se constitui como a "esfera das pessoas privadas agrupadas em um público", em uma época em que nasce de um público de leitores para quem – graças a seus novos hábitos de leitura e recepção das novas publicações – se cria uma rede de comunicação pública baseada no uso da razão e do julgamento, no seio da esfera privada. A esfera pública burguesa e a opinião pública compreendem então um círculo privado de pessoas, as quais "como público, guardam relações entre si e promovem trocas no seio dessa mesma esfera" (Habermas, 2008, p.39).

sobre um paradoxo: veículo inovador, responsável pelo início da era midiática, o jornal, durante o século XIX, apoiou-se ainda sobre o modelo oratório extraído da Retórica antiga, do qual apropriou paradigmas e estilo.

A elaboração de uma Poética da presença da literatura nos jornais abre, portanto, diante de uma quarta via por meio da qual compreender a circulação das citações, os recortes precisos delas, as suas repetições em eco nos variados impressos, que teriam passado a ser uma estratégia fundamental para a composição dos textos que habitavam o espaço do rodapé, inclusive os textos de ficção. No caso de Machado e de Gautier, homens de cultura e de leitura vasta, os usos do procedimento retórico ter-se-iam reverberado tão amplamente a ponto de tornar-se traço estilístico de sua criação.

Os efeitos apontados de *Poética* do jornal, em suas relações com a renovação da obra de Machado de Assis, são o assunto do próximo capítulo.

2
Machado de Assis, ficção e suporte

Outras palavras

Inserido em uma "civilização do jornal", Machado de Assis aproveitou a matriz jornalística em sua composição literária, uma das novidades que conferem modernidade à sua obra. Essa ideia amplia a de que, a partir das crônicas do início dos anos 1860, o escritor aperfeiçoou paulatinamente sua técnica, experimentando e experienciando a ficção, a crítica literária, assim como a habilidade retórica em relação aos discursos vigentes, práticas e acontecimentos miúdos da vida social e política, tudo isso se utilizando de um jogo crítico-paródico com as formas (textos da tradição literária e discursos parlamentares, entre outros textos do jornal) (Granja, 2000).

Neste capítulo, compartilho o desejo de contribuir com a reflexão de Antonio Candido. Em sua história da literatura brasileira, no capítulo "A literatura e a vida social", o mestre paulista associou a produção literária brasileira às condições de produção e circulação da literatura no país no século XIX, entendendo-a como um "processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência" (Candido, 1995, p.22). Já em "O escritor e o público", Candido (ibidem, p.85-6) explica, como lembra Hélio Guimarães, a acessibilidade da literatura então produzida no Brasil por sua facilidade,

baixo grau de hermetismo, tendo o escritor produzido para públicos simpáticos embora restritos, geralmente pertencentes às pequenas elites, de grande pobreza cultural.

No entanto, segundo o crítico machadiano, "em complementação à argumentação de Candido, é de se notar que a acessibilidade das obras também está relacionada ao fato de que o principal veículo de escoamento da produção literária oitocentistas era o jornal" (Guimarães, 2004, p.49). Na sequência, ele extrai de Machado Neto (1973, p.231 apud Guimarães, 2004, p.50) a afirmação de que "os literatos foram os iniciais olimpianos do primeiro *mass media* usado no Brasil – o jornal", e desdobra-a em uma característica importante da literatura brasileira:

> a convivência constante num mesmo veículo entre todos os tipos de produção literária, que inclui todos os matizes que há entre o que hoje seria considerado alta e baixa literatura [...] que na obra machadiana ficará evidenciada com a assimilação ao romance, principalmente a partir de *Brás Cubas*, de técnicas da crônica jornalística e do folhetim. (Guimarães, 2004, p.50)

Dessa forma, se algumas características da literatura brasileira e de Machado de Assis fazem parte de um processo civilizacional mais amplo, a refinada leitura dos textos machadianos já capturara, nas entrelinhas, os indícios dessa vinculação. O mesmo está em uma percepção de Silvia Azevedo (2013a, p.15), que analisa a obra do crítico-cronista Machado de Assis:

> Enquanto Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva e Joaquim Norberto e Santiago Nunes Ribeiro estavam empenhados em identificar e avaliar os autores do passado para integrá-los ao *corpus* literário brasileiro, Machado de Assis, como crítico literário, dará prioridade às produções do presente, ambas as atividades, o exercício da crítica e o da criação literária, relacionadas ao desenvolvimento da imprensa. Nesse sentido, os dois ensaios de 1859, "O jornal pelo livro" e "A reforma pelo jornal", o primeiro publicado no

> *Correio Mercantil* e o segundo em *O Espelho*, não apenas manifestam o entusiasmo do jovem Machado com as tendências democráticas do jornalismo, mas também compreendem o novo veículo de difusão cultural como instrumento promissor na profissionalização do homem de letras, com repercussões, poder-se-ia acrescentar, na atuação do crítico literário. Se a carreira do literato se construía, predominantemente, nas páginas dos periódicos, o mesmo acontece com os escritores na prática ocasional da "crítica viva", a crítica que manifesta a personalidade daquele que julga e a preocupação com o texto do ponto de vista da construção literária.

Temos aqui o alto grau de consciência que o jovem Machado declarava em relação ao jornal como veículo para a profissionalização dos homens de letras, além daquela mesma experiência em relação à ficção e à crítica por meio da atividade jornalística. Segundo Machado (2013a, p.72), em "O jornal e o livro", de 1859, se a invenção da imprensa e, depois dela, a democratização do livro haviam sido um progresso, "faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo com ele o centro de um sistema planetário". Está claro, dessa perspectiva, que o jovem escritor brasileiro partilhava com seus pares europeus – escritores-jornalistas como Théophile Gautier, altamente conscientes das possibilidades e características do novo veículo – a incorporação ideológica e também estética, como se poderá observar, da mudança civilizacional causada pelo jornal, assim como da vasta comunicação que são dela, ao mesmo tempo, causa e consequência.

Ao longo dos anos, viriam todas as possibilidades de explorar poeticamente o novo sistema e mesmo de desconstruí-lo, o que se demonstra, por exemplo, na análise que Ana Claudia Suriani da Silva (2015, p.179-85) faz do *Quincas Borba*, quando, na publicação em livro, a passagem do tempo da história deixa de imitar o tempo real. Azevedo observou ainda algo fundamental, o fato de que, como crítico, nesse novo veículo, Machado se debruça sobre a novidade, as "produções do presente". Certamente essa preferência pela

produção contemporânea era reforçada pelos vários "agentes" que lutavam durante o processo de autonomização do campo literário brasileiro (Bourdieu, 1990; 1992).

O terceiro apoio machadiano deste capítulo é a afirmação de Santiago (1978, p.29-30):

> Já é tempo de se recomeçar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob a forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.

A ideia do desdobramento de estruturas – e, ampliando, temas, ideias, exercícios, transposições – que se sofisticam de acordo com o desenvolvimento da obra literária de Machado é fundamental à medida que, debruçado sobre a matriz do jornalismo (noticioso, crítico, literário), as repetições de temas e reescrita das obras, já apontadas pela crítica machadiana, ressignificam-se. John Gledson (2008, p.166), sem negar a transposição de gêneros ou especificamente pensando na ficção, pois estava interessado no conto "A parasita azul" (1872), identifica que a experimentação foi conduzida "em diversas frentes e vemos casos que parecem experiências deliberadas, tentativas de exercitar certos modelos ou ideias para ver em que medida funcionam, e alcançam diferentes estágios de acabamento e de sucesso (ou fracasso) artístico".

Dessa forma, na tentativa de compreensão da "busca lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada por um talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão" (ibidem, p.30), as crônicas da década de 1870 funcionam como centros irradiadores de novidade, notadamente as imediatamente anteriores à "crise" que Machado de Assis atravessava em uma "história de progresso contínuo" (Gledson; Granja, 2008, p.17) de sua literatura. Depois delas, entram em cena grandes contos.

Aquele escritor monstruoso: da crônica ao conto

Logo antes da construída e refletida mudança que levaria Machado de Assis à escrita das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), o escritor esteve, nas crônicas, às voltas com um material de natureza bastante variada e um universo midiático (o jornal) que lhe deram assunto e o ajudaram a configurar soluções estéticas em sua ficção.

Como mostram os escritos para o jornal *O Cruzeiro*,[1] na virada dos anos 1870 para 1880, o "feio" passou a integrar esteticamente a ficção de Machado de Assis, muitas vezes por meio de um ponto de vista narrativo que observava quase cruamente a naturalização do sadismo nas relações de poder; simultaneamente existia, por parte do cronista, ainda em relação ao "grotesco",[2] uma severa crítica à forma como se apresentavam ao público os espetáculos de entretenimento, ao mesmo tempo em que se procurava denunciar a facilidade com que se "corrompia" o gosto, por meio de exibições e espetáculos principalmente interessados no lucro, que no discurso da imprensa eram manipuladores das opiniões de nossos reduzidos públicos.

Cada vez mais frequentemente, à ficção machadiana do final dos anos 1870 e início dos anos 1880 compareceriam casos que

---

1 Além das crônicas para este mesmo jornal, *O Cruzeiro*, Machado de Assis produziu matéria de natureza variadíssima, desde *Iaiá Garcia*, publicado em capítulos, até textos quase inclassificáveis, chamados por José Galante de Sousa de conto ("O califa de platina"), fantasia ("O bote de rapé") e diálogo em verso ("Antes da missa"), entre outros, como "O caso Ferrari", incluído pela edição da Jackson na crítica teatral. As edições posteriores das obras completas dispersaram esses textos em várias classificações: miscelânea, crítica literária, crônica. Todos eles, do romance às crônicas, passando pela "vária" (termo de Galante de Sousa) e pelas críticas ao romance *O primo Basílio*, saídos no mesmo jornal, na mesma época, vêm assinados pelo pseudônimo "Eleazar". Para uma discussão preliminar a respeito de um significado geral para esse material reunido, ver Gledson & Granja (2008).

2 As categorias estéticas do "feio" e do "grotesco" não serão aqui esmiuçadas pela complexidade teórica do debate, que desviaria o foco crítico do livro. É importante observar de que forma Machado de Assis as atualiza em seu fazer literário, a partir do uso romântico dos conceitos, colhido no texto célebre de Victor Hugo (2002), escrito em 1827, "Do grotesco e do sublime", prefácio ao drama *Cromwell*.

enunciavam, em um esforço medido (Moraes, 2009, p.274), aquilo que repugnava ao leitor. Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, os escravos ocuparam essa posição, o que se pode verificar na conhecidíssima cena na qual Brasinho cavalgava um moleque da casa, Prudêncio, fustigando-o com uma varinha, depois de ter-lhe enfiado um cordel no queixo "à guisa de freio" (Machado de Assis, 2008d, v.1, p.638), ou ainda, na mesma cena de reminiscência, quando o "menino diabo" quebrou a cabeça de uma escrava que lhe negara uma colher de um doce de coco em preparação; quanto ao Brás já adulto, no capítulo "O verdadeiro Cotrim", seu cunhado é descrito como conhecido por sua barbárie, mas talvez injustamente, segundo o narrador, posto que "o único fato alegado nesse particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue" (ibidem, p.737). Os exemplos continuariam ainda pelo contos "A causa secreta",[3] "O enfermeiro", "Sem olhos", vários outros trechos dos romances, mas os casos citados são suficientes à sustentação da ideia de que o horripilante, aqui recortado a partir do abuso do corpo humano e animal em relações que envolvem várias manifestações do poder, é incorporado à ficção machadiana como paródia da naturalização de certos discursos e práticas das sociedades em geral.

Melhor dizendo, na ficção, a legitimação da violência pelos procedimentos da criação e, sobretudo, pelo relato quase desumanizado dos narradores desvela a matéria do viver, inclusive em seu inverossímil. Já nas crônicas, nas quais a ficção comparece apenas como possibilidade e não como condição do discurso, a matéria geral é destrinchada pelo comentário irônico e, nesse caso, o tratamento dado ao grotesco, sem a intermediação da ficção, é a revisão de discursos e ideologias.

3 Eliane Robert de Moraes (2009, p.271-88) mostra que no conto "A causa secreta", o pormenor com que se narra a cena em que Fortunato tortura um rato, detalhamento estranho às descrições dos textos machadianos, indica a forma de prazer que se associa à do sádico, surpreendente em Machado, por assumir contornos bem mais verossímeis do que as fabulações de crueldade do próprio Marquês de Sade.

Como se sabe, entre maio e setembro de 1878, ao longo de 14 domingos, Machado de Assis publicou a série de crônicas "Notas semanais" em *O Cruzeiro*, ali ocupando o espaço do rodapé do jornal diário, captando os variados assuntos políticos e culturais das semanas que esses textos revisavam. Nessa série, entre esses fatos transformados em assuntos, como mencionado no capítulo anterior, estavam a exposição de um cavalo de oito pernas, os espetáculos oferecidos ao público por um "homem-peixe" e por um anão sem braços, a euforia carioca pela tauromaquia e, de modo mais abrangente, aquilo que o cronista entendia como a degradação dos interesses manifestados pelos leitores e plateias.

Com o foco nos espetáculos que envolviam os touros, observa-se que eles já haviam antes aparecido como índice das relações entre poder e gosto. Machado de Assis já mencionara as touradas nos textos da série "Ao acaso", publicados no *Diário do Rio de Janeiro* entre 1864 e 1865, mas o assunto foi se tornando cada vez mais polêmico nas crônicas do escritor posteriores a 1876.

As touradas procuravam acentuar o vínculo do Brasil com a Coroa portuguesa e se fizeram presentes na colônia desde o século XVIII. Seguiam, é claro, o modelo da corrida portuguesa, em que não se mata o touro. Em geral, elas eram realizadas no Campo de Sant'Anna, mas ele foi transformado em uma praça no início dos anos 1870, o que deu lugar a uma nova fase, na qual as arenas eram montadas pelos organizadores ou, como na época das crônicas em questão, realizadas no "circo de Botafogo", uma arena de alvenaria erguida nesse bairro para abrigar tal tipo de espetáculo.

Nesse contexto, em 11 de março de 1877, a *Gazeta de Notícias* de domingo trouxe o anúncio da "Grande tourada. Extraordinária corrida"[4] que seria realizada às 16 horas daquele dia, em benefício

4 Anunciam-se os dois espetáculos, "tourada" e "corrida", graças à natureza das touradas portuguesas. No início, os cavaleiros, vestidos com trajes nobres portugueses do século XVII, desafiam e combatem os touros com as bandeirolas. A seguir, os *forcados* seguram e fazem parar os touros pelos chifres, em uma espécie de corrida a pé. O mesmo tipo de tourada é praticado em algumas cidades da região do Midi, na França.

Figura 12 – *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de março de 1877, p.4

— 4 —

54

Ao novo armazem de fazendas e modas

54 RUA DA ASSEMBLÉA 54

A nova Cocota annuncia aos seus numerosos freguezes que finalisou a mudança

54, 54 NOVA COCOTA 54, 54 RUA DA ASSEMBLÉA 54, 54

FERRO DIALYSADO DE LEBAIGUE

RETRATOS

PERFEIÇÃO

PINCE-NEZ

MORAES & PUISSEGUR

25 RUA DOS ANDRADAS

COLLARES ANODYNOS ELECTRO-MAGNETICOS

VICTORIA

DENTIÇÃO DAS CRIANÇAS

1293

4:000$000

CHACARA

RETRATOS

NOTABILIDADE

ENGENHO NOVO

THEATRO PHENIX DRAMATICA

HELLER

HOJE

Domingo, 11, de março

A BELLA HELENA

CAIXAS DE PEDRA ARTIFICIAL

CORTADOR DE PAPEL

CANOS PARA ESGOTO

PRAÇA DE TOUROS

20 RUA DO MARQUEZ DE ABRANTES 20

HOJE

DOMINGO 11 DO CORRENTE

As 4 horas da tarde

GRANDE

TOURADA

Extraordinaria corrida

POR DISTINCTOS CAVALHEIROS AMADORES

Graciosamente coadjuvados pelos distinctos artistas: 1ª espada Sr. Frascuelo e Saldiva.

Em beneficio das victimas das inundações em Portugal, e de uma instituição de caridade d'este Imperio

A PRAÇA

achar-se-ha ornada deslumbrantemente.

OS VESTUARIOS

primam pela riqueza e bom gosto.

OS TOUROS

mandados vir expressamente do Rio da Prata para esta corrida, são os mais bravos, lindos e puros que aqui têm vindo.

OS CAVALLOS

para cortejar, cedidos graciosamente por tres distinctos cavalheiros d'esta côrte, são dos mais lindos, e pura raça.

DUAS

das melhores bandas marciaes, d'esta côrte, graciosamente cedidas, abrilhantarão esta festa.

Attendendo a que é um divertimento inteiramente novo n'esta capital, attendendo ás excessivas despezas que se têm feito para apresental-o ao publico com aquella pompa e riqueza bom que se costumam fazer estes divertimentos nos paizes onde tiveram origem, e attendendo sobre tudo ao fim humanitario a que é destinado o producto d'esta festa, tem a commissão encarregada de a levar a effeito, confiando nos sentimentos de proverbial philantropia d'este publico, resolvido fixar os seguintes preços, ficando á generosidade de cada um todo e qualquer augmento:

Camarotes com 6 entradas	50$000
Galerias numeradas.	10$000
Trincheiras	5$000

Os bilhetes para galerias e trincheiras acham-se á venda nas seguintes casas: Confeitaria Castellões á rua do Ouvidor n. 114, charutaria Neves, á rua de Gonçalves Dias n. 77, (ponto dos bonds de Botafogo) Ao bom marché, á rua da Quitanda n. 74 B, rua do Ouvidor n. 49, rua do Hospicio n. 28 e rua do Rozario n. 72.

Alguns camarotes que restão, á rua do Hospicio n. 28.

A praça é generosamente offerecida pelo muito digno empresario o Illm. Sr. Manuel Antonio de Brito.

N. B. – Os bilhetes vendem-se nas casas acima indicadas, sómente até o meio-dia, e d'essa hora em diante no bilheteiro na porta da praça.

Fonte: Imagens adquiridas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica dos impressos*.

das vítimas das enchentes em Portugal e de uma instituição de caridade não nomeada no anúncio. A imagem mostra que o anúncio ocupou espaço considerável da quarta página do jornal.

No final do anúncio em questão, na parte inferior, à direita da página, impressa horizontalmente, lê-se:

> Atendendo a que é um divertimento inteiramente novo nesta capital, atendendo às excessivas despesas que se tem feito para apresentá-lo ao público com aquela pompa e riqueza com que se costumam fazer esses divertimentos nos países onde tiveram origem, e atendendo sobretudo ao fim humanitário a que é destinado o produto desta festa, tem a comissão encarregada de a levar a efeito, confiando nos sentimentos de proverbial filantropia deste público, resolvido fixar os seguintes preços, ficando à generosidade de cada um todo e qualquer aumento:
>
> Camarotes com 6 entradas .... 50$000
> Galerias numeradas .... 10$000
> Trincheiras .... 5$000
>
> Os bilhetes para galerias e trincheiras acham-se à venda nas seguintes casas: confeitaria Castelões, à Rua do Ouvidor nº 114, charutaria Neves à Rua Gonçalves Dias nº 77, ponto de bonde de Botafogo, ao Bon Marché à Rua da Quintanda nº 74B, Rua do Ouvidor nº 49, Rua do Hospício, nº 28 e Rua do Rosário nº 72. [...].[5]

O anúncio qualifica o "novo divertimento" em questão, acentuando a "pompa" e "riqueza" da "festa": a praça estava ornada deslumbrantemente; os touros, mandados vir do Rio da Prata, eram os mais bravos, lindos e puros; os cavalos eram também os mais lindos e de pura raça, tudo isso animado por duas das melhores bandas marciais e corroborado nos jornais dos dias subsequentes por artigos de glorificação do evento.

---

5 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1877, "Anúncios", p.4. Consulta: imagens adquiridas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica do impresso*.

Ainda em relação ao anúncio, parece também que se procura justificar variados aspectos da "festa". Em primeiro lugar, o texto tenta desfazer eventuais julgamentos negativos, oriundos da natureza do espetáculo, uma vez que o discurso pelo respeito à vida e ao bem-estar dos animais já era corrente àquela época,[6] mesmo que o Brasil ainda fosse esperar algumas décadas para ver nascer uma sociedade protetora dos animais. Em seguida, explicam-se os valores dos ingressos, a partir da contrapartida do propósito humanitário que essas touradas teriam, apelando-se também à "proverbial filantropia" do público, no caso de eventuais valores adicionais. Ao mesmo tempo, os diferentes tipos de lugares e ingressos, assim como a grande rede de pontos de venda desses ingressos, podem nos dar impressão de que a tourada era um espetáculo preparado para variados bolsos. No entanto, sendo um ingresso para um dos lugares mais comuns vendido a cinco mil réis, ele parece efetivamente caro, posto que alguns anúncios saídos na *Gazeta de Notícias* à mesma época mostram que a assinatura anual desse jornal diário custava doze mil réis;[7] já a assinatura anual do periódico bimensal ilustrado *O Mosquito* podia ser adquirida por dezesseis mil réis;[8] enquanto isso, um ingresso para uma exposição em cartaz no Teatro São Pedro era anunciada a mil réis, com 50% de desconto para as crianças.[9] Delso Renault (1978, p.61-2), que descreve algumas formas de lazer no Rio de Janeiro da metade dos anos 1850, confirma-nos a impressão de que não estamos realmente diante de um evento para os setores menos afortunados da população: segundo o historiador, o espetáculo popular era o circo, sendo o teatro caro para o grande público. Ainda segundo

6 Conferir, por exemplo, Victor Hugo (1884) e Arthur Schopenhauer (1887).

7 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1877, "Cabeçalho", p.1. Consulta: imagens adquiridas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica do impresso*.

8 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1877, "Anúncios", p.4. Consulta: imagens adquiridas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica do impresso*.

9 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º mar. 1877, "Anúncios", p.4. Consulta: imagens adquiridas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica do impresso*.

Renault, uma tentativa de tourada em um circo havia acabado muito mal, uma vez que os espectadores se haviam sentido logrados.

Em suma, a observação atenta do anúncio de 11 de março de 1877 mostra grande parte das razões que motivaram a veemente crítica machadiana publicada em "História dos quinze dias", *Illustração Brasileira*, em 15 de março, quatro dias depois. Nesse dia, em o cronista apresenta uma visada da festa que em nada confirma o espírito oficial ou publicitário dela:

> O certo é que se eu quiser dar uma descrição verídica da tourada de domingo passado, não poderei, porque não a vi.
>
> Não sei se já disse alguma vez que prefiro comer o boi a vê-lo na praça.
>
> Não sou homem de touradas; e se é preciso dizer tudo, detesto-as. Um amigo costuma dizer-me:
>
> – Mas já as viste?
>
> – Nunca!
>
> – E julgas do que nunca viste?
>
> Respondo a este amigo, lógico mas inadvertido, que eu não preciso ver a guerra para detestá-la, que nunca fui ao xilindró, e todavia não o estimo. Há coisas que se prejulgam, e as touradas estão nesse caso.
>
> E querem saber por que detesto as touradas? Pensam que é por causa do homem? Ixe! é por causa do boi, unicamente do boi. Eu sou sócio (sentimentalmente falando) de todas as sociedades protetoras dos animais. O primeiro homem que se lembrou de criar uma sociedade protetora dos animais lavrou um grande tento em favor da humanidade; mostrou que este galo sem penas de Platão pode comer os outros galos seus colegas, mas não os quer afligir nem mortificar. Não digo que façamos nesta Corte uma sociedade protetora de animais; seria perder tempo. Em primeiro lugar, porque as ações não dariam dividendo, e ações que não dão dividendo... Em segundo lugar, haveria logo contra a sociedade uma confederação de carroceiros e brigadores de galos. Em último lugar, era ridículo. Pobre iniciador! Já estou a ver-lhe a cara larga e amarela, com que havia de

ficar, quando visse o efeito da proposta! Pobre iniciador! Interessar-se por um burro! Naturalmente são primos? – Não; é uma maneira de chamar a atenção sobre si. – Há de ver que quer ser vereador da Câmara: está-se fazendo conhecido. – Um charlatão.

Pobre iniciador!

Capítulo II

Touradas e caridade pareciam ser duas coisas pouco compatíveis.

Pois não o foram esta semana última, fez-se uma corrida de touros com o fim de beneficiar necessitados.

O pessoal era de amadores, uns já peritos; outros novos; mas galhardos todos, e moços de fino trato. A concorrência, se não foi extraordinária, foi assim bastante numerosa.

E não a censuro, não; a caridade fazia dispensar a feroci... não, digo ferocidade; mas contarei uma pequena anedota. Conversava eu há dias com um amigo, grande amador de touradas, e homem de espírito, *s'il en fut*.

– Não imagines que são touradas como as de Espanha. As de Espanha são bárbaras, cruéis. Estas não têm nada disso.

– E entretanto...

– Assim, por exemplo, nas corridas de Espanha é uso matar o touro... Nesta não se mata o touro; irrita-se, ataca-se, esquiva-se, mas não se mata...

– Ah! Na Espanha, mata-se?

– Mata-se... E isso é que é bonito! Isso é que é comoção!...

Entenderam a chave da anedota? No fundo de cada amador de tourada inocente, há um amador de tourada espanhola. Começa-se por gostar de ver irritar o touro, e acaba-se gostando de o ver matar.

Repito: eu gosto simplesmente de o comer. É mais humano e mais higiênico. (cf. Machado de Assis, 2011, p.114-6; idem, 2009, p.175-7)

Machado de Assis, em sua crônica, evidencia ironicamente a defasagem das ideias que circulavam no Brasil em relação às que

ele considerava as mais avançadas de sua época. Ele repete por três vezes, ao longo do parágrafo do primeiro trecho incluído no extrato acima, a designação "sociedade protetora dos animais", como se, pelo excesso e repetição, conseguisse ressaltar o vazio daquela instituição no contexto brasileiro. Nelson Aprobato Filho (2012, p.20) mostra que, nessa crônica, quando Machado de Assis menciona tal sociedade tinha em mente, muito provavelmente, a Royal Society for the Prevention of Cruelty to animals, fundada em Londres em 1824, assim como outros grupos similares fundados na Europa e nos Estados Unidos, a partir do modelo da Royal Society; mostra também que a "parceria sentimental" do cronista face às sociedades protetoras dos animais tem o objetivo de chamar a atenção para o vazio social.

Em um nível mais explícito, todas as críticas armadas pelo texto acentuam o absurdo e o ridículo que representaria, no Rio, a fundação de uma sociedade cujo objetivo fosse a proteção dos animais: as pessoas amaldiçoariam o fundador, por exemplo, desfazendo dela por sua ignorância ou atribuindo-lhe intenção escusa. Ao mesmo tempo, a "piedade" que o narrador da crônica lhe endereça, ainda uma vez em dose tripla (a expressão "Pobre iniciador" é repetida por três vezes, tal e qual a "sociedade protetora dos animais"), mostra que na realidade ele não está de acordo com a opinião corrente, o que desvela diante do leitor, imediatamente, a insuficiência da Opinião. Desse modo, o coro dos comuns torna-se, rapidamente, vítima da crônica.

Na segunda parte do texto citado, o narrador-cronista evoca a incompatibilidade entre touradas e caridade – "Touradas e caridade pareciam ser duas coisas pouco compatíveis. Pois não o foram esta semana última, fez-se uma corrida de touros com o fim de beneficiar necessitados" –, o que questiona o objetivo declarado da festa, a ação caritativa, assim como os próprios anúncios do evento que, aliás, não deixam saber claramente qual é a associação de beneficência à qual seriam endereçados os lucros com a tourada. Apoiando-se ainda no texto do anúncio, o narrador-cronista desnuda a ridícula exageração com que se descrevem a suntuosidade da festa e dos participantes, ou os cavalos mais bonitos, os touros mais bravos etc. Deveria ficar claro para o bom leitor da crônica que a valorização do suntuoso no

anúncio procura esconder o horripilante (ver irritar, farpear, atacar o touro e, no fundo, desejar vê-lo ser morto).

Por fim, o prazer humano ao qual se costuma atribuir o qualitativo "sádico" é confundido com o gosto por esse tipo de espetáculo. Pelo método da maiêutica socrática, o narrador-cronista faz com que um dos personagens de sua crônica, "*homme d'esprit, s'il en fut*", confesse que ele pode vislumbrar a beleza e sentir emoção no momento em que se mata o animal, durante as touradas espanholas: "Mata-se... E isso é que é bonito! Isso é que é comoção!...". Primeira conclusão: crônica e anúncio reafirmam aquela relação espaço-temporal que os textos estabelecem entre si dentro do mesmo jornal, além de externamente, à maneira da hiperleitura.

Os touros voltariam à pena do cronista:

> Faltavam-nos os touros. Os touros vieram, e com eles toda a fraseologia, a nova, a elegante, a longa fraseologia tauromáquica; enfim, veio o bandarilheiro Pontes. Não tive a honra de ver este cavalheiro, que os doutores da instituição proclamam artista de alta escala; mas ele pertence ao número das coisas, em que eu creio sem ver; digo mais, das coisas em que eu tanto mais creio, quanto menos avisto. Porque é de saber que, em relação a essa nobre diversão do espírito, eu sou nada menos que um patarata; nunca vi corridas de touros; provavelmente, não as verei jamais. Não é que me falte incentivo. Em primeiro lugar, possuo um amigo, espírito delicado, que as adora e frequenta; depois, sempre me há de lembrar Santo Agostinho. Conta o grande bispo que o seu amigo Alípio, seduzido a voltar ao anfiteatro, ali foi de olhos fechados, resoluto a não os abrir; mas o clamor das turbas e a curiosidade os abriram de novo e de uma vez, tão certo é que esses espetáculos de sangue alguma coisa têm que fascinam e arrastam o homem. Pode ser que algum dia também eu vá atirar lenços e charutos aos pés de algum bandarilheiro célebre; pode ser... [...] (Machado de Assis, 2008c, p.34)

Naquele 16 de junho de 1878, com o mesmo espírito de provocação da crônica de 15 de março de 1877, Machado cronista disse aos

seus leitores "que farpear um touro ou esculpir o Moisés [de Michelangelo] é o mesmo fato intelectual" (ibidem, p.112). A seguir, vêm enunciadas as ideias já citadas da crônica de 1878, que se assemelham às de 1877: o amigo de fino espírito que ama as touradas ou as coisas nas quais o narrador-cronista crê sem ter tido necessidade de ver. O tema do prazer sádico do homem diante do sofrimento do animal reaparece também e a autoridade de Santo Agostinho é evocada para confirmar o argumento do cronista: a impossibilidade de dissociar a presença a um espetáculo violento (um combate entre gladiadores, no caso do bispo Alípio) da afirmação do gosto dissimulado por essa violência ou do prazer de a experimentar de alguma forma. Alguns anos mais tarde, no romance *Quincas Borba*, será por meio de Rubião que o narrador veiculará a mesma ideia, quando o herdeiro do filósofo de Barbacena assiste o enforcamento de um escravo:

> Na esquina da Rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstito singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados, curiosos. Mas, as principais figuras eram dois pretos. Um deles, mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a cor fula, e levava uma corda enlaçada no pescoço; as pontas do baraço iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente e tinha a cor fixa e retinta. Sustentava com galhardia a curiosidade pública. Lido o papel, o préstito seguiu pela Rua dos Ourives adiante; vinha do Aljube e ia para o Largo do Moura.
>
> Rubião naturalmente ficou impressionado. Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um tílburi. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo, umas que voltasse para trás ou descesse para ir aos seus negócios, outras que fosse ver enforcar o preto. [...]
>
> Verdade é que o réu ainda não subira à forca, não o matariam de relance; sempre era tempo de fugir. E, dado que ficasse, por que não fecharia os olhos, como fez certo Alípio diante do espetáculo das feras? Note-se bem que Rubião nada sabia desse tal rapaz antigo e ignorava, não só que fechara os olhos, mas também que os abrira logo depois, devagarinho e curioso. (idem, 2008d, v.1. p.798)

Nesse trecho do romance, a fina ironia do narrador desenha limites sutis, pois a incapacidade de escolha de Rubião, diante das forças íntimas que lhe ofereciam um cavalo e lhe sugeriam ao mesmo tempo ir cuidar de seus negócios ou ir ver enforcar o escravo, é apenas uma aparência. Diante do espetáculo de horror que se anunciava, entre partir e ficar, Rubião deixa-se estar, de modo que "o terror dissimulava a perversidade" (ibidem). Além disso, como na crônica, o mesmo exemplo de Alípio, prestes a assistir ao espetáculo de feras, é evocado, nesse caso com desvantagem para o personagem ficcional, a quem o narrador expõe, por sua ignorância. Dessa forma, o medo e a curiosidade do futuro bispo de Tagaste diante do espetáculo de luta entre animais e homens personifica-se em Rubião e, com ele, o juízo crítico de Santo Agostinho (Livro VI, cap. 8, 1999, p.156-7) a respeito de seu discípulo Alípio.

Da crônica ao conto, há outras histórias em que se torturam animais, alguns ratos, como aconteceria, em 1885, em "A causa secreta". Antes dele, em 13 de maio de 1883, o "Conto alexandrino" foi publicado nas páginas da *Gazeta de Notícias*, recolhido em livro por Machado de Assis em 1884 (*Histórias sem data*). Nessa história, Stroibus e Pítias, filósofos cipriotas, viajam à Alexandria para ali colocar em prática suas experiências. Habituados à metafísica, mas estendendo seu conhecimento à anatomia, "acham que descobriram o próprio alfabeto da moralidade" (Gledson in Machado de Assis, 1998, p.25). Ambos torturam ratos, extraindo deles sangue com o qual pretendiam provar que "[...] o sangue de rato, dado a beber a um homem", pode "fazer do homem um ratoneiro" (Machado de Assis, 2008d, v.2, p.386).

Nesse conto, a crítica tem reconhecido um dos textos em que Machado faz da Ciência matéria de ficção ou sua crítica ao exagerado entusiasmo pelo cientificismo da época, principalmente no que se refere à aplicação dos conceitos evolucionistas e positivistas à compreensão da sociedade humana. Especificamente em relação ao "Conto alexandrino", essa discussão pode ser fértil. No capítulo II do longo conto, o narrador assim nos descreve a "experiência":

> Stroibus engaiolava os ratos; depois, um a um, ia-os sujeitando ao ferro. Primeiro, atava uma tira de pano no focinho do paciente; em seguida, os pés; finalmente, cingia com um cordel as pernas e o pescoço do animal à tábua da operação. Isto feito, dava o primeiro talho no peito, com vagar, e com vagar ia enterrando o ferro até tocar o coração, porque era opinião dele que a morte instantânea corrompia o sangue e retirava-lhe o princípio. Hábil anatomista, operava com uma firmeza digna do propósito científico. Outro, menos destro, interromperia muita vez a tarefa, porque as contorções de dor e de agonia tornavam difícil o meneio do escalpelo; mas essa era justamente a superioridade de Stroibus: tinha o pulso magistral e prático. (ibidem, p.388)

Um trecho como esse deixa praticamente evidente uma vontade de provocar no leitor a aversão ao procedimento experimental em questão, por meio de uma aguda ironia em relação a certas práticas do cientificismo. Essa leitura é importante e poderia, ainda, levar a discutir de que maneira a literatura machadiana pensa contemporaneamente o progresso desenfreado da ciência que, em nome de sua verdade, não considera a alteridade, numa relação não estranha aos mecanismos de quase invisibilidade do outro nas relações de poder.

No caso desse conto, novamente, são os animais que ocupam o lugar dos oprimidos, para depois fazerem-no os homens: "Diziam os alexandrinos que os ratos celebraram esse caso aflitivo e doloroso [o fim de Stroibus e Pítias] com danças e festas, a que convidaram alguns cães, rolas, pavões e outros animais ameaçados de igual destino [...]" (ibidem, p.391). Porém, para além do animal, a situação seria a mesma para o negro, o estrangeiro, a criança ou o "louco", a natureza de cujo "desvio", neste último caso, também ocupava as cabeças da filosofia e medicina no século XIX (Foucault, 2005).

O conto acaba mal para Pítias e Stroibus que se tornam, ainda vivos, objetos de investigação anatômica. Globalmente, outra leitura possível, a partir disso, é que essa narrativa se situe no domínio do desvario e do prazer sádico e horripilante do homem frente à dor, ou, mais uma vez, tal e qual ocorreria em "A causa secreta", pode ser que

a dor alheia coloque o leitor frente a personagens que desejam por meio do desejo do outro (Santiago, 2008, p.185).

Uma alternativa interpretativa abre-se diante da ideia de que "a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado" (Chartier, 1999, p.72). Lidos, hoje em dia, somente no suporte material livro, os contos e crônicas machadianos, ainda que em edições anotadas, certamente recebem análises diferentes daquela que indica a leitura do texto inscrito na materialidade do veículo em que originalmente circulou. O público dos jornais, cada vez mais frequentemente a partir do final dos anos 1870, deparava-se com textos de desagradável leitura, como aquela da notícia que Machado de Assis comentou em sua crônica de 7 de julho de 1878, referindo-se ao sujeito que dera à luz a ossada de um feto em Caravelas. Diretamente citando o relato do profissional que atendeu o caso, ocorrido em uma das províncias do Império brasileiro, tem-se que

> [...] F...., que V. deve conhecer, é um homem de 40 anos, e que nunca teve saúde. Além daquela fístula no nariz, tinha conscientemente dores atrozes sobre o peito e uma cor quase ictérica. Ultimamente foi para a cama sentindo uma dor agudíssima na região precordial, movimentos desordenados do coração [...]
>
> Nestas condições chamaram-me; fui vê-lo e [...] ordenei um purgante.
>
> Quando as dejeções começaram, vieram me dizer que o homem não tardava a morrer, pois que já estava deitando pedaços. Mandei que guardassem as matérias fecais para examinar.
>
> De fato guardaram; e quando fui vê-las, notei que havia muitos corpos sólidos; disse à família que os extraísse dali, que os lavasse e me desse.
>
> Assim ela fez e eu reconheci a ossada de um feto.[...][10]

10 *Jornal do Commercio*, "Gazetilha", 1º jul. 1878, p.2, col. 2.

Como seu viu em "Primeiras palavras" (Capítulo 1), ao comentar o último relato, o cronista Machado de Assis reproduziu o conteúdo em linguagem que traz termos técnicos, *acentuando a sua incredibilidade*. Frente à estranha notícia e ao caso médico que ela veicula, até mesmos as histórias orais passadas de geração em geração ganham estatuto de possibilidade de verdade ("não há nada que [...] possa dominar o sucesso máximo, o sujeito que em Caravelas [...] na Bahia, deu à luz uma criança. Quando eu era pequeno, ouvia dizer que o galo, chegando à velhice, punha ovos, como as galinhas; [...] já agora devo crer que o conto não era da carocha, senão pura e real verdade") (Machado de Assis, 2008c, p.145). Retoricamente, a referência à narrativa oral como critério de credibilidade para a publicação do *Jornal do Commercio* inverte o efeito e desacredita imediata e ironicamente a notícia que trazia o relato de um cientista, o que coloca mais uma vez em xeque o estatuto de verdade da notícia e, por metonímia, do próprio relato científico. Reproduz-se, aliás, na citada crônica machadiana de 7 de julho de 1878, em eco, toda a terminologia médica da notícia, como paródia à autoridade do discurso científico ("precordial", "movimentos desordenados do coração", "dispneia", "forte edemacia").[11]

A discussão machadiana evoca diretamente a questão da ficção na Poética da escrita da imprensa na qual se informa, instrui, narra, diverte-se e se publica a ficção, tudo junto no mesmo espaço, mas sem que os traços que recortam o branco da folha em caixilhos realmente cheguem a separar nitidamente todos esses regimes discursivos (estruturados sobre uma escala que vai da referencialidade à ficção), bem como seus efeitos de leitura. A crônica de variedades debate com o leitor, recortando do relato noticiado pela "Gazetilha" o incrível, o paradoxal, o notável aos olhos narrador-cronista, atitude

11 Entre 1873 e 1874, Machado de Assis traduziu para a *Instrução pública* uma série de conferências do Dr. F. Gallard, intituladas "Higiene para uso dos mestres-escola". Hélio Guimarães (2015, p.337), em resenha sobre volume de textos inéditos organizado por Mauro Rosso (Machado de Assis, 2014), vê nesses textos uma possível matriz "para o modo distanciado e frio com o qual os narradores machadianos tratam de situações extremas e aflitivas".

que evidencia a situação do leitor: ele crê ou não crê naquilo que lê? Nesse ponto, uma observação pertinente é que existem pactos de leitura implícitos às formas jornalísticas (Thérenty, 2007, p.17), os quais agem permissivamente na consideração e aceitação da variação gradual entre "verdade" (ciência) e ficção, por um lado, e informação e entretenimento (imaginação) por outro, quer seja no noticiário do jornal, quer seja no texto mais literariamente elaborado da crônica, tudo sob a forma *narrativa*. Em Machado, a sempre presente autorreferencialidade faz com que a crônica pense sua escrita, sua relação com o veículo e com os leitores, num procedimento nada estranho à novidade da ficção machadiana.

Do relato médico em forma de notícia passa-se a um texto misto entre relatório de experiência e ata de reunião, publicada em vários jornais da corte à mesma época, nas seções correspondentes às "Ciências":

> Primeira experiência. – Em um porquinho-da-índia adulto, foi praticada uma incisão de 2 centímetros de extensão na parte interna da coxa esquerda entre a pele e o tecido celular. Algumas gotas de sangue são recolhidas da ferida e postas em um vidro apropriado para ser observado ao microscópio pelo Dr. Gama Lobo. Uma flecha envenenada da grossura de uma vareta de chapéu de sol, e pontiaguda é posta em contato da ferida por espaço de 30 segundos marcados a relógio de segundos independentes.
>
> Solto o animal, ainda corre; 1 minuto e 35 segundos depois, para, tem paralisados os quartos posteriores, as pupilas dilatadas, manifesta ligeiros movimentos convulsivos parciais, as orelhas apenas acusam sensibilidade, a cabeça pende para um lado, completa resolução de todos os músculos, insensibilidade geral, resfriamento e finalmente a morte. [...].[12]

As experiências do médico João Barbosa Rodrigues para encontrar um antídoto para o curare (ou *urary*), veneno paralisante que

12 *Jornal do Commercio*, Ciências, 6 jul. 1878, p.2.

os índios usavam nas pontas de suas flechas, foram publicadas por dias repetidos em todos os jornais de grande circulação da corte. No texto citado no jornal, informa-se que a reunião científica prosseguiu durante todo o dia, tendo como cobaias ratos e bichos um pouco maiores (como o porquinho-da-índia), tão "assustadora", portanto, quanto as descritas pelo "Conto alexandrino".[13] No entanto, temos aí um relatório cuja divulgação era não só esperada, mas também aplaudida pelos jornais.

Frente a isso, é impossível deixar de perceber que o leitor da época estava habituado a, em nome da divulgação científica, ler a descrição miúda de algumas práticas médicas experimentais. Nesse caso, qual é o grau de horror que a recriação de uma experiência de vivissecção de ratos e cobaias produz no ambiente de ficção? Se, naquele caso, a incisão toca o coração, aqui ela continua pela introdução da seta pontiaguda e envenenada na coxa do animal, que corre até morrer depois de solto, de modo que não há de ser nas "minúcias" que um caso se tornará mais terrível que o outro. Na verdade, como o narrador da ficção machadiana aproveita ironicamente o discurso científico, ele parece deslocado no ambiente ficcional e, por extensão, parodia a naturalidade com que é expresso no espaço do relato do "real".

Fica assim evidenciado que a circulação das formas textuais se fazia constantemente no "hipertexto" do periódico cotidiano, criando uma referencialidade e "literaridade" deslizantes, em que as transferências entre escrita literária (aí compreendida a ficcional) e jornalística são grandes e constantes. Pelo olhar do "verdadeiro" e do referencial, Sarah Mombert (2011, p.811, tradução nossa) aponta a mesma via de mão dupla:

13 Daniela Silveira (2010) estudou as coletâneas de contos *Papéis avulsos* e *Histórias sem data*, pensando em seu critério de organização (ciência e literatura), além de observar que Machado de Assis aproveita-se de notícias veiculadas pelos jornais da época, propondo leituras interligadas dos textos nas colunas dos jornais. Em 2008, nosso artigo "Antes do livro, o jornal" (Granja, 2009), que deu origem a este capítulo, havia proposto uma discussão mais estética que ideológico-cultural da questão.

> [A questão do verdadeiro] é consubstancial à natureza referencial da escrita jornalística. Se em sua ambição de dizer o mundo real o jornal coloca em primeiro plano o caráter verídico de seu discurso, ele mostra ao mesmo tempo o compromisso representado por essa exigência de verdade, e confessa a tentação de atravessar as fronteiras, em particular aquela que separa a informação verídica da ficção. O modo de leitura do jornal depende largamente dessa questão: os fatos relatados são verídicos ou ficcionais (até mesmo enganadores)? Sua função é informar com lealdade, alimentar o imaginário de um leitor ávido de distração ou persuadir por meio de um discurso engajado?[14]

Fica também evidente que o texto machadiano se nutre da extrema consciência de seu autor sobre os efeitos tipográficos, poéticos, retóricos e ideológicos do suporte sobre o qual se forma e ao qual se conforma. No final dos anos 1870 e início dos anos 1880, se a crônica mostra as contradições do modo de leitura do jornal, a ficção absorve plástica e parodicamente a Poética constitutiva daquele universo textual. Levando seus questionamentos ao paroxismo ou criando esteticamente por meio da leitura dos modos de operar textos e discursos que lhe eram contemporâneos, Machado de Assis, esse escritor monstruoso, afeito a construir literariamente em desproporções, usou como fonte para a modernidade de sua escrita literária as possibilidades todas que lhe ofereceram a escrita do folhetim-variedades dominical, assim como a variadíssima gama de formas que a crônica e o próprio jornal admitiam.

---

14 *"[La question du vrai] est consubistantielle à la nature réferencielle de l'écriture journalistique. Si, dans son ambition à dire le monde réel, le journal met en avant le caractère vérifdique de son discours, il désigne en même temps la contrainte représentée par cette exigence de vérité, et avoue la tentation d'en franchir les frontières en particulie celle qui sépare l'information véridique de la fiction. Le mode de lecture du journal dépend largement de cette question: les faits relatés sont-ils véridiques ou ficitifs (voire mensongers)? Leur fonction est-elle d'informer loyalelemnt, de nourrir l'imaginaire d'un lecteur avide de distraction ou de persuader par un discours engagé?".*

Capítulos de uma revolução: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

A revolução causada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na Literatura Brasileira tem produzido milhares de páginas de debates. Há já quase trinta anos, Roberto Schwarz (1990, p.16) retomou assim essa discussão:

> A estridência, os artifícios numerosos e a vontade de chamar a atenção dominam o começo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880).
>
> [...]
>
> A persistência na afronta, sem a qual as *Memórias* ficariam privadas de seu ritmo próprio, funciona como um requisito técnico. Para cumpri-lo o narrador a todo momento invade a cena e "perturba" o curso do romance. Essas intromissões, que alguma regra sempre infringem, são o recurso machadiano mais saliente e famoso. A crítica as tratou como um traço psicológico do Autor, deficiência narrativa, superioridade de espírito, empréstimo inglês, metalinguagem, nada disso estando errado.

Todas as perspectivas que explicam os artifícios da prosa das *Memórias* parecem ser, segundo o crítico, à primeira vista, complementares na compreensão dos procedimentos narrativos do romance. No ensaio do próprio Schwarz, a diferença é vista como forma, regra de composição narrativa ou estilização de uma conduta própria à classe dominante (ibidem, p.16-7).

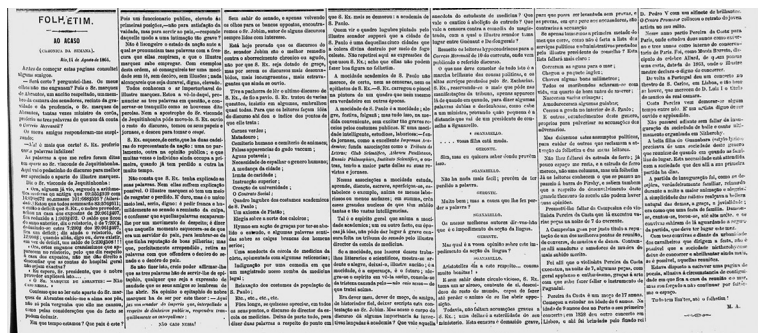
Entre várias outras, leituras viriam se juntar ao debate sobre as *Memórias Póstumas* nas últimas duas décadas, tendo sido o romance compreendido como tendo incorporado à narrativa o problema da recepção, em variados níveis, desde a textualização dos leitores comuns e críticos até a indicação não pedagógica dos significados a extrair da leitura tão pouco palatável (Guimarães, 2004, p.175-93); como respondendo a uma "forma shandiana", caracterizada pela presença constante e caprichosa do narrador, por uma técnica

de composição difusa e livre, pela interpenetração do riso e da melancolia e pela subjetivação radical do tempo do espaço (as viagens) (Rouanet, 2007); como escrita do tragicômico que perpassa todos os romances, em continuidade e progressão (Souza, 2006); como resultado de uma verossimilhança bifocal que possibilita a descrição contraditória da alma humana (Bosi, 2006, p.7-52) a partir de uma perspectiva fenomenológica, que coloca em evidência "questões estéticas, referentes à recepção do texto como uma obra de arte, à riqueza de sua mensagem e aos valores humanos por ela comunicados" (Dixon, 2009, p.14). Machado de Assis e sua obra são também compreendidos como um melhor conciliador entre o nacional e universal a partir de suas experiências literárias e teatrais do início dos anos 1870 (Faria, 2011, p.110-26), como um escritor que passou por uma mudança ideológica na mesma década (Schwarz, 1990) ou, ainda, profunda crise estética, mais longa e intensa do que se pôde avaliar até há poucos anos (Gledson, 2011, p.29-50; Gledson; Granja, 2008, p.119-29).

Retomando a ideia do escritor monstruoso, a obra de Machado de Assis não poderia suscitar menor nem menos amplo debate crítico. Complementarmente à incorporação do jornalismo à literatura (Granja, 2000), a sua longeva colaboração para os periódicos é aqui entendida como um caminho para a novidade literária, pela profunda compreensão dos suportes/veículos em que o jornalista-escritor atuou, aproveitando crítica e parodicamente os seus recursos poéticos, na continuidade. Afinal, Machado de Assis só abandonaria o jornalismo literário e a publicação da ficção nos jornais já avançados os anos 1890, quando se tornara um escritor mais do que consagrado no embrionário campo literário brasileiro, para cuja edificação vinha contribuindo e contribuiria, naqueles tardios anos do século XIX, como fundador e presidente da instituição cultivadora da literatura nacional, a Academia Brasileira de Letras.

Em relação às várias formas de referência à tradição literária, por exemplo, cujo uso é frequente em toda obra de Machado de Assis, mas especialmente em suas crônicas, os *efeitos plásticos* consequentes do uso espacial da página do jornal (caixilhos) *acentuam o caráter*

polêmico desse tipo de referência textual, como se viu. Isso quer dizer que já a visualização da página do jornal permitia ao leitor a tomada de consciência a respeito do conteúdo crítico do texto, o que mostra o quão estruturadora uma citação poderia ser para a crítica do folhetim. Constituindo-se tipograficamente de forma mais arejada, a citação é arranjada, na terminologia jornalística moderna, como olho do texto, encaixado no bloco pesado da coluna, o que chama a atenção sobre si e para dentro dela, tal e qual na quinta coluna da imagem a seguir.

Figura 13 – "Ao Acaso", de Machado de Assis. *Diário do Rio de Janeiro*, "Folhetim", 14 de agosto de 1864, rodapé, p.1, cols., 1-7

Fonte: Imagens adquiridas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica dos impressos*.

Na crônica de 14 de agosto de 1864, os comentários do narrador machadiano estiveram voltados à prática política parlamentar, criticamente centrados na habilidade de elocução dos políticos da época. Ela assim se inicia:

> Antes de começar estas páginas consultei alguns amigos.
>
> – Será certo? perguntei-lhes. Os meus olhos não me enganam? Pois o Sr. Marquês de Abrantes, um ancião respeitado, um membro da câmara dos senadores, recinto da gravidade e da prudência, Sr. marquês de Abrantes, tantas vezes ministro da Coroa, proferiu as três palavras de que nos dá conta o *Correio Mercantil*?

No decorrer do texto machadiano, vê-se que o marquês de Abrantes proferira no Senado a frase "Não caio nessa", posteriormente publicada pelo *Correio Mercantil*, quando da transcrição desse discurso que ocorrera no parlamento. Esse é o contexto amplo do comentário machadiano, mas o que interessa para o argumento é observar que a quinta coluna da crônica em questão traz uma relativamente longa citação do *Le Médecin malgré lui*, de Molière, que informa ao leitor, já visualmente, qual era o tom dos comentários do cronista a respeito do rumo das coisas políticas e dos debates no Senado Imperial ou o do "presente como comédia" (Granja, 2000, p.72-90, 102):

> O que vem anos consolar de tudo isto é a marcha brilhante das cousas políticas, e os altos serviços prestados pelo Sr. Zacarias. S. Ex., reservando-se o mais que pôde nas manifestações da tribuna, apenas aparece lá de quando em quando, para dizer algumas palavras dúbias e desdenhosas, como cabe a um ministro, provando quão pequena é a distância que vai de um presidente de conselho a Sganarello.
>
> SGANARELLO – ...vossa filha está muda.
>
> GERONTE – Sim, mas eu quisera saber d'onde provém isso.
>
> SGANARELLO – Não há nada mais fácil; provém de ter perdido a palavra.
>
> GERONTE – Muito bem, mas a causa que lhe fez perder a palavra?
>
> SGANARELLO – Os nossos melhores autores dir-vos-ão que é impedimento da ação da língua.
>
> GERONTE – Mas qual vossa opinião sobre esse impedimento da ação da língua?
>
> SGANARELLO – Aristóteles diz a esse respeito... coisas muito bonitas![15]

Ao inserir o trecho da comédia de Molière, em que Geronte e Sganarelle discutem a mudez de Lucinde, o narrador traz para o

15 "Ao Acaso", de Machado de Assis. *Diário do Rio de Janeiro*, "Folhetim", 14 ago. 1864, rodapé, p.1, cols., 1-7.

mundo da crônica toda uma série de referências irônicas deflagradas pelo contexto primeiro da ocorrência da citação. O leitor, que conhece Molière, ao passar os olhos pela quinta coluna do rodapé/crônica, tal e qual na crônica francesa de Théophile Gautier (conferir "Outra contribuição da crônica" no Capítulo 1 deste livro), já tem de antemão à leitura o efeito crítico de toda a referência política crônica. A partir daí, pensando na ficção que se apoia sobre a matriz do jornalismo, o mesmo efeito de *intensificação* será incorporado aos procedimentos da ficção e aos desabusos do célebre romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em termos textuais e plásticos.

Ao longo do século XIX no Brasil, o romance-folhetim, principalmente traduzido das páginas dos jornais ou dos volumes franceses, esteve presente no rodapé dos periódicos brasileiros de forma significativa. "Por que o sucesso [do romance-folhetim] em longínquas plagas, onde não existe ainda a cidade grande, de uma fórmula tão ligada a certo momento social francês, europeu [?]", perguntou-se anteriormente Marlyse Meyer (1996, p.33). Ou seja, na França, mas também no Brasil, a fórmula inventada por Émile de Girardin para o *La Presse*, com objetivo de expandir comercialmente o jornal, teve sucesso, pois já respondia a hábitos adquiridos de leitura ou audição da ficção. Em Alexandre Dumas, Meyer resume a técnica do romance-folhetim praticado nos jornais: "Dumas [...] mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo. Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro" (ibidem, p.60).

Expandindo a observação de Marlyse Meyer, temos que nas *Memórias Póstumas*, o leitor é, mais do que "jogado *in media res*", deixado a ver navios, sem o porto seguro dos pactos ficcionais habituais do romance.

Segundo ponto, o *romance* desfaz a teatralidade característica da narrativa brasileira[16] e os diálogos vivos tornam-se oblíquos: en-

---

16 Antonio Candido (1981, v.2, p.136-45), em "O honrado e facundo Joaquim Manuel de Macedo", observa o impulso tagarela e muito conversador de

quanto um almocreve preenche o espaço sonoro com generalidades, aquele que escuta, e posto que escuta, reduz a recompensa de algumas moedas de ouro a apenas uma de prata.

Em terceiro lugar, Machado de Assis, homem de seu tempo e, sem dúvida, do teatro,[17] criou novidades por meio de uma nova forma de tipificação das personagens. Alfredo Bosi (2006, p.9), debatendo com Roberto Schwarz, deixa claro que associar Brás Cubas ao discurso representativo diminui a singularidade do romance, pois "não há neste Machado maduro um espelho do mundo dissociado do olhar pensativo, como não há desenho de um quadro sem a projeção de alguma perspectiva". Pode-se pensar, em termos de Poética, que a experiência do jornal *decalca* a personagem tipificada tão em evidência no folhetim (e nos hábitos dos leitores), mas sem as estripulias e os valores absolutos de condes, aventureiros ou mosqueteiros, preenchendo o desenho copiado de uma reflexão exterior ao indivíduo, tipo ou sujeito. Nesse caso, fica e não fica o leitor em sua zona de constância, enquanto o personagem transita de uma perspectiva realista para o moderno desconforto diante do mundo, figurado pelo próprio descompasso da construção do personagem, plasticamente paródica, além de filosófica e representativa.

A quarta questão une o homem de teatro ao jornalista, sob o signo do corte, que faz a transição do folhetim e o acabamento das cenas do teatro. Nas *Memórias*, esse recurso dual, misto de fechamento e transição, é valorizado e utilizado em seu caráter metanarrativo, agora figurando parodicamente os hábitos de leitura dos romances; uma vez em livro, o corte trazido à cena desestabiliza o fluxo da narrativa.[18]

Macedo, reconhecendo também que a tendência do romance brasileiro do XIX ao colóquio tem raízes na experiência do público com o teatro.

17 Como mostra o trabalho de João Roberto Faria (cf. Machado de Assis, 2008a), a contribuição de Machado de Assis para o teatro e a reflexão sobre ele é vasta. Homem imerso no debate cultural de seu tempo, teve alto grau de envolvimento com o teatro, desde a juventude até a velhice.

18 Na linha da "solicitação do livro" (Baptista, 1998), alguns trabalhos têm lido no romance machadiano a performatividade da narrativa. Segundo Daniela Portela (2008, p.88-103), existe nas *Memórias Póstumas* a teatralização do processo de

Sem dúvida, como *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, e até mesmo alguns contos, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* já foram concebidas enquanto romance seriado para ocupar o livro, seguidamente às páginas dos periódicos. Mostram-no a republicação em livro pela Typographia Nacional, menos de um ano depois de seu aparecimento nas páginas da *Revista Brasileira*, entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880.

Samuel Titan Junior (2009, p.144-9), em um artigo muito esclarecedor sobre a relação entre o romance e o seu veículo primeiro de circulação, observou, entre outras coisas, que a revista em questão não distinguia graficamente os textos ou seções, propondo hipóteses sobre a circularidade dos conteúdos e que os capítulos eram publicados em grupos de mais ou menos nove textos.

Já Regina Zilberman, que também se dedicou a uma análise comparativa das versões do romance na revista e no livro, analisou detalhadamente várias questões relativas ao romance publicado quinzenalmente e logo reunido em volume, apontando as mudanças no capítulo de abertura, no prólogo, na dedicatória, e analisando ainda o "discurso do método" presente nos nove primeiro capítulos, publicados no número de 15 de março de 1880, no terceiro tomo da *Revista*. Zilberman (2012, p.53-4), no capítulo "'Minha Theoria das Edições Humanas' – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a Poética de Machado de Assis", argumenta que a primeira versão que possuímos do romance, a da *Revista Brasileira*, detém o estatuto de fonte primária, e apresenta interessantes motivações e consequências

---

produção do livro e solicitação constante do leitor a confirmar os passos da escrita e fabulação. Além disso, a própria leitura do livro seria performática, figurando a manipulação concreta das páginas do livro. Segundo Antonio Silva (2008, p.46-50), a leitura dos capítulos curtos das *MPBC* seria performática do jornal, e o texto incorporou técnicas de apresentação jornalística e experimentou outro modo de acesso ao romance, oferecido a um leitor habituado à leitura do folhetim e à crônica. Sérgio Motta (2006, p.15-68) mostra como o livro escrito por Brás Cubas seria performático de sua morte, à medida que figura a própria campa do defunto-autor. Não posso deixar de observar que sendo os três autores (Motta, Silva e Portela) colegas professores da Unesp ou formados pelo Ibilce-Unesp, devo também ao diálogo e convivência com eles a leitura que apresento neste livro.

dessa leitura comparativa, inclusive a ideia de uma Poética de Machado de Assis, escrita nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que superaram a estética romântica e colocaram a "ficção nacional da trilha da maturidade". Ela afirma também que as "*Memórias Póstumas* suscitam a investigação para além do seu texto final" e que "o cotejo das versões é revelador porque sugere observações sobre o processo de criação do escritor", bem como "conclusões sobre o modo como o romancista lia a si mesmo" (ibidem, p.54).

Posteriormente a tais considerações, na discussão deste livro, os capítulos e cortes aparecem como protagonistas, em mais uma leitura da grande intimidade que a escrita de Machado de Assis tinha com os suportes periódicos, aproveitando-se do efeito que produziu o uso (e abuso) dos cortes no romance-folhetim, em folhas brasileiras. Um quadro completo da distribuição dos capítulos no romance, tanto no livro quanto na revista, introduz os vários usos do corte e dos capítulos.

Quadro 1 – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – distribuição dos capítulos.

Data de publicação na *Revista Brasileira* (1880)	**Capítulos (numeração do capítulo em livro)**	**Nomes dos capítulos**
Tomo III – 15 de março	Dedicatória e capítulos I a IX	De "Óbito do autor" a "Transição"
Tomo III – 1º de abril de 1880	Capítulos X a XIV	"Naquele dia..." a "O primeiro beijo "
Tomo IV – 30 de abril	Capítulos XV a XXIII Observação: suprimiu o capítulo "Comoção"	"Marcela" a "Volta ao Rio" Termina com "não nos alonguemos nesse capítulo"
Tomo IV – 1º de maio	Capítulos XXIV a XXIX	"Triste, mas curto" a "Contanto que"
Tomo IV – 15 de maio	Capítulos XXX a XXXV	"A visita" até "A uma alma sensível"
Tomo IV – 1º de junho	Capítulos XXXVI a XLIII	"O caminho de Damasco" a "Que escapou a Aristóteles"

Data de publicação na *Revista Brasileira* (1880)	Capítulos (numeração do capítulo em livro)	Nomes dos capítulos
Tomo V – 1º de julho	Capítulos XLIV a LIII	"Marquesa, porque eu serei marquês" a "O embrulho misterioso"
Tomo V – 15 de julho	Capítulos LIV a LXI Observação: suprimiu o capítulo "De como o autor não achando denominação para este capítulo, se limita a escrevê-lo"	"......." a "Um projeto"
Tomo V – 1º de agosto	Capítulos LXII a LXX	"O travesseiro" a "Dona Plácida"
Tomo V – 15 de agosto	Capítulos LXXI a LXXXIII	"O senão do livro" a "13"
Tomo V – não tem data, mas provavelmente 1º de setembro	Capítulos LXXXIV a XC	"O conflito" a "O velho colóquio de Adão e Caim"
Tomo V – 15 de setembro	Capítulos XCI a XCIX	"Uma carta extraordinária" a "Na plateia"
Tomo VI – não tem data, provavelmente 1º de outubro	Capítulos CI a CIX	"O caso provável" a "O filósofo"
Tomo VI – 15 de outubro	Capítulos CX a CXXIII	"31" a "O verdadeiro Cotrim"
Tomo VI – 1º de novembro	Capítulos CXXIV a CXXXVIII	"Vá de intermédio" a "A um crítico"
Tomo VI – 1º de dezembro	Capítulos CXXXIX a CXLIX	"De como não fui Ministro de Estado" a "Teoria do Benefício"
Tomo VI – 15 de dezembro	Capítulos CL a CLX	"Rotação e translação" a "Das negativas"

Fontes: *Revista Brasileira*, março a dezembro de 1880, e primeira edição em livro.

Como ilustra o Quadro 1, na passagem da revista ao livro, Machado de Assis suprimiu dois capítulos metanarrativos, nenhum deles de transição, "Comoção" e "De como o autor não achando denominação para este capítulo, se limita a escrevê-lo". Embora não se possa generalizar o procedimento, alguns dos capítulos

que encerram grupos quinzenais são metanarrativos. É o caso de "Transição" (capítulo IX), "Volta ao Rio" (capítulo XXIII) e "Que escapou a Aristóteles" (capítulo XLIII). Entre eles, "Transição", fulcro desta argumentação, será mais analisado adiante; no capítulo XLIII, tudo é pilhéria e nada de realmente novo escapou a Aristóteles; "Volta o Rio" apresenta um forte interesse na medida em que encerra uma sequência de oito capítulos nos quais há uma enorme aceleração do tempo (dos amores por Marcela até a volta ao Rio depois da viagem à Europa, obtenção do grau de bacharel e boa vida no velho continente). O último parágrafo desse capítulo vem reproduzido a seguir:

> Vim... Mas, não; não nos alonguemos nesse capítulo. Às vezes, esqueço-me de escrever; a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões e nós não somos um público in-fólio, mas in-12o, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas, principalmente vinhetas... não, não nos alonguemos nesse capítulo. (Machado de Assis, 2008d, v.1, p.655-6)

A repetição de "não, não nos alonguemos nesse capítulo", que praticamente inicia e encerra o parágrafo de transição entre quinzenas, retoma o encurtamento do tempo da narrativa promovido pelo grupo de capítulos publicado em 30 de abril de 1880. É como se o autor ficcional, que se recusa displicentemente a descrever o seu retorno ao Rio de Janeiro, colocando em xeque a sua própria posição autoral, reiterasse a aceleração temporal pela repetição.

Nesse caso, ele transfere para a composição plástica dessas frases no trecho citado e para a própria composição da edição luxuosa (In-12, pouco texto, larga margem etc.) as formas de promover a aceleração e colocar em evidência o fato de que não se esmiuçará justamente a parte mais folhetinesca da vida do cavalheiro: seus picantes amores da juventude (longe das vistas paternas), as aventuras de estudante abastado em Coimbra e de turista pela Europa. Ou seja, por meio desses procedimentos, decalca-se o tipo folhetinesco, que

permanece sulcado pela elisão máxima do enredo, e coloca-se em evidência não apenas o narrador/autor, mas a materialidade plástica e composicional da personagem e do livro, com os efeitos todos que se podem auferir desse novo protagonismo dos elementos.

Nessa mesma linha, há figuras em baixo relevo no capítulo "Contanto que" (XXVIII), final do grupo de 1o de maio 1880, que termina com a imagem daquele chocalho do amor da nomeada a se agitar diante do relativamente jovem Brás Cubas,[19] e reafirma os dois endereçamentos narrativos do romance, aos graves e aos frívolos. Nesse novo capítulo de transição, o pai de Brás Cubas incita-o a uma candidatura à vida política e a aceitar Virgília como noiva. Está-se diante de um primeiro diálogo entre um pai e seu filho, em que o mais experiente pretende fazer subir o mais proximamente possível ao lugar de medalhão. No caso das *Memórias*, o "contanto que" é a solução para ambos os homens: Brás se recusa à duplicidade de tarefas e o pai admite a carreira solo, desde que ele "tema a obscuridade".

Na quinzena seguinte está situado o grupo de capítulos que narram o episódio polêmico do envolvimento entre Brás Cubas e Eugênia, ao fim do qual a expectativa de amor romântico (para agradar os leitores frívolos) é quebrada, assim como, pelo tratamento que se dá à questão, a gente grave também é duplamente desapontada: pelo comportamento vil em relação à moça e à narrativa do episódio, que castiga as almas sensíveis; pelo ridículo imediatismo de Brás ao aceitar o conselho do pai, "fugir ao ínfimo", já que, no global, não conseguirá fazê-lo, o que o episódio da Tijuca prenuncia. O tipo decalcado é, como se disse, sulcado; seus contornos são reforçados com a pena da galhofa; a figura que resta é preenchida com material que não quadra bem à composição ou à tinta da melancolia.

Invertendo a direção, vários dos capítulos de abertura dos grupos são trabalhados de forma a realçar a pontas da gangorra.[20] Assim, o capítulo LIII, nomeado ".......", inicia a oitava quinzena, em que se

19 Para uma análise do chocalho como nucelar à narrativa das *Memórias*, conferir Paul Dixon (2009).

20 Sobre a estrutura oscilante, segundo Paul Dixon (2009, p.149), o chocalho "funciona como uma chave dos fenômenos centrais do romance".

retoma o caso da meia-dobra encontrada por Brás e devolvida com alarde; ou, ainda, na décima semana, o autor arrepende-se do livro ("O senão do livro", capítulo LXXI), explicando a seu leitor, na retomada da narrativa, que "o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica". Nesse mesmo grupo, o último capítulo é o "13" (LXXXIII), no qual se fica sabendo que Lobo Neves recusara a presidência de província com base em várias coincidências em torno do algarismo, e na décima quarta semana, o "13" final é invertido em "31" inicial (capítulo CX), dia da nova nomeação de Lobo Neves, que dispõe especularmente a ordem dos algarismos, a decisão do marido de Vírgília, a organização dos capítulos em seus grupos correspondentes, evidenciando quão "profundas que são as molas da narrativa", nas palavras de Brás Cubas autor.

Voltando aos capítulos de corte, a aventura, o mistério e os efeitos decorrentes do modo de leitura ligado ao romance-folhetim são, ainda uma vez, desconstruídos: "O primeiro beijo" (capítulo XIV, último do grupo de capítulos de 1o de abril de 1880) destrói mais uma vez a expectativa de romance, posto que o herói de folhetim esvaziado é hesitante e desaparece na carreira seguidamente ao beijo rápido e quase roubado à Marcela; "O embrulho misterioso" (capítulo LII, último do grupo de 1o de julho de 1880) tem pouco mistério e o pouco que tem é resolvido no próprio capítulo; por fim, uma carta "A um crítico" (capítulo CXXXVIII, último do grupo de 1o de novembro de 1880) prepara a recepção especializada do livro, desautorizando o leitor-crítico (Guimarães, 2004, p.175-93).

Nesse contexto, chama especial atenção o primeiro grupo de capítulos das *Memórias*, publicados na *Revista Brasileira* em 15 de março de 1880, nove partes que vão de "O óbito do autor" a "Transição". Paralelamente ao "discurso do método" (Zilberman, 2012, p.80-5), interessam o uso retórico dos capítulos e, outra vez, a configuração do corte no romance seriado.

Em relação ao primeiro assunto, o capítulo nove, quer na revista ou no livro, tem ainda novidades a revelar:

> Capítulo IX – Transição
>
> E vejam agora com que destreza, com que arte, faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília, Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci [...]. (Machado de Assis, 2008d, v.1, p.637)

Na *Revista Brasileira*, o capítulo "Transição", além da autorreferenciação e dos mecanismos poéticos do jornal que serão esmiuçados, mostra que a real transição do enredo foi diluída ao longo do primeiro, quinto e sextos capítulos do grupo, principalmente no sexto (capítulo VI – "*Chimène, qui l'eut dit? Rodrigue, qui l'eut cru*?"), tornando-se o "gancho" um processo reverso. Nesse conjunto inaugural de capítulos, o primeiro deles conta que uma senhora chorou muito por ocasião da morte do narrador-defunto e o leitor é incitado a aguardar uma explicação; no quinto, "aparece a orelha dessa senhora", e se sabe que Brás Cubas e ela se haviam amado anos antes, informação que, assim deslocada, esmaece de antemão a função tradicional do capítulo de transição; no sexto capítulo, o defunto-autor rememora, sem contar os fatos, mas com lirismo rebatido por comentários cínicos, a emoção dos amores idos e da visita que lhe fizera a ex-amante e namorada Virgília, em seu leito de morte. Amores proibidos do passado revelados dentro do próprio grupo de capítulos, o nono deles, tal como aquele vigésimo-segundo, "Volta ao Rio", chama a atenção para o seu lugar de transição, para o procedimento em si, sem que o corte constitua efetivamente, como se disse, o gancho com a quinzena seguinte.

A seguir, com o romance já publicado em livro, o capítulo IX passa a funcionar como um daqueles momentos bastante digressivos, quase incompreensíveis, por meio dos quais o narrador-personagem expõe, na análise de Roberto Schwarz (1990), com prejuízo de sua própria imagem e de sua classe, certa superioridade em relação ao leitor. Dessa perspectiva, aliás, muitos dos capítulos citados ou analisados, na posição de corte ou início de grupo, funcionam da mesma maneira.

Ainda no capítulo IX, ao transitar entre acontecimentos e épocas para compor a sua autobiografia, o narrador coloca seus leitores, à primeira vista, diante de um método dedutivo ou, ainda, diante de uma narrativa que imita rudimentarmente o padrão da memória, no qual uma lembrança leva à outra. No entanto, o texto está apoiado sobre uma estrutura retórica determinante, em que as associações "livres" seguem um esquema rígido de movimentação, por meio da anadiplose:

1. O meu delírio começou em presença de Virgília,
2. Virgília foi o meu grão pecado da juventude;
3. Não há juventude sem meninice;
4. Meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci.

O trecho joga com a naturalidade das relações temporais e da memória que são recriadas pela figura de estilo por meio da qual se retoma a última palavra de uma proposição na primeira da proposição seguinte, de modo que a repetição marca as ligações entre as ideias e promove o encadeamento delas, como se vê no esquema:

1. Delírio [...] Virgília
2. Virgília [...] juventude
3. juventude [...] meninice
4. meninice [...] nascimento

As ligações são feitas simplesmente pela estrutura pendular, a partir da qual o narrador, de certa forma, salta de seu delírio ao nascimento, no ir e vir que passa pelas palavras "Virgília", "juventude" e "meninice". É preciso ressaltar que não há "destreza" e "arte" na transição em si, a qual obedece a uma estrutura previamente montada. Na realidade, o narrador-memorialista conta a sua história, organizando os trechos dela a seu bel-prazer, atitude comum à estratégia do cronista nos jornais, já há muitos anos.

Na dinâmica da passagem entre assuntos, o capítulo IX retoma diretamente recursos da crônica machadiana e da escrita da crônica

em geral. O efeito de coesão textual produzido no trecho citado do romance de 1880, como acontecera em um texto jornalístico de 1864, decorre de construção retórica, já que nada se liga naturalmente a nada. A seguir, o trecho da crônica de 20 de agosto de 1864 é exemplar de dezenas de outros semelhantes. Ele faz a transição entre dois assuntos, em meio à variedade dos comentários que pedia a semana encerrada, e o narrador se dirige ao seu leitor, dizendo:

> Nada mais natural do que passar de uma casa de livros a uma casa de óculos. É com os óculos que muita gente lê os livros. Se se acrescentar que muita gente lê os livros sem óculos, mas que precisa deles para ver ao longe, e finalmente uma classe de homens que vê perfeitamente ao longe e ao perto, mas que julga de rigor forrar os olhos com vidros, como forra as mãos com luvas, ter-se-á definido a importância de uma casa de óculos e a razão por que ela pode entrar no folhetim.[21]

Entre os vários assuntos de 20 de junho de 1864, o narrador-cronista comenta a edição que a casa Garnier preparara para *O demônio familiar*, de José de Alencar. Próximo tópico, a inauguração de uma casa de óculos, além da necessidade de atingir o pretendido efeito de naturalidade na transição, assunto e métodos operados pelo trecho citado. Nesse caso, utilizando-se de uma lógica falsa, o narrador argumenta por meio de um silogismo, embutindo em sua narrativa duas premissas e uma conclusão:

1. Muita gente lê os livros com os óculos;
2. Ao falar de livros, é natural falar-se de óculos e dos vários usos dos óculos;

Conclusão – D'onde se conclui que uma casa de óculos pode ser matéria da crônica e, nas entrelinhas, que o narrador arranjou bem a transição entre os assuntos.

---

21 Machado de Assis, "Ao Acaso", *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1864, rodapé, p.1.

A relação de generalidade/particularização que deveria haver entre a primeira premissa desmembrada na segunda e na retomada lógica da conclusão é falsa. Ao montar o argumento, o narrador-cronista faz acréscimos que preenchem a forma lógica com matéria estranha a ela, trazendo para o texto jornalístico a incongruência paródica do modelo de raciocínio que expandiria no romance, como recurso para a crítica, o riso e o juízo móvel, entre outros. Os procedimentos literários da crônica foram *intensificados* na narrativa, na qual a morte de Brás Cubas também não se liga naturalmente ao seu nascimento por meio dos fatos particulares que ele elege para redesenhar essa história.

Em ambos os casos, o particular aparentado geral pelo uso da retórica está a serviço dos efeitos que o narrador pretende criar. Para além da estratégia narrativa, os dois narradores são provocativos e encetam uma atitude que sempre exigiu de seu leitor participação ativa na construção de significados.[22] Outra relação evidente entre eles é que ambos precisam transitar entre assuntos, pois sua escrita montada a partir de fragmentos exige mecanismos para isso. Por um lado, na leitura dominical da crônica, as partes são apanhadas em um só comentário e as remissões vão, como se viu, além do universo de leitura do periódico em que a crônica é publicada. A seguir, os encaminhamentos habituais da memória dos leitores são remontados pelo romance,[23] que traz para o registro do ficcional a prática da leitura hipertextual dos jornais, explicitando-a nas remissões, interrupções e saltos indicados. Por outro lado, no desenrolar do enredo, a impressão de que a memória vem por fragmentos é dada, em parte, pelas acelerações e refreamentos da narrativa da ação, que supera o romance-folhetim, mas não ingressa em algo mais doutrinário, quer científico quer filosófico, frustrando frívolos e graves.

---

22 Esse último assunto é discutido em profundidade por Hélio Guimarães (2004).

23 Juracy Assmann Saraiva (1993) estudou a representação dramática do narrador em alguns romances de Machado de Assis, considerando as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* aquele que dá início ao processo. O narrador é analisado formalmente, em profundidade, relacionado aos outros elementos da composição, e o tema da memória é destacado pela estudiosa em seu trabalho pioneiro.

Por fim, algo já evidente na crônica explode no romance: o narrador chama a atenção o tempo todo para si, expondo dúvidas, demasiadas certezas ou incitando seus leitores a ações, entre outros recursos. Essa autorreferenciação exagerada, que evidencia um dos elementos textuais de antemão, também é prática de leitura dos periódicos, à maneira do olhar que o leitor voltava sobre o texto das citações que se destacavam, já plasticamente. Estamos diante do *realce* e *intensificação* que a escrita para os jornais requer diante da "atenção flutuante" do leitor, contrapartida da "livre associação" proposta pelo autor (e pela nova mídia), em termos de leitura.[24]

Assim, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que aparece como novidade literária e ajudou a fazer a história do romance é, em parte, transposição de uma manobra retórica da crônica jornalística e da própria Poética da escrita dos jornais. As partes graficamente separadas (na página do jornal, nas partes da crônica, no romance machadiano de capítulos curtos) guardam o traço indelével da disjunção em conjunto, grande arte de Brás Cubas como autor-defunto. No rejunte que une a fina cerâmica do texto em mosaico, uma argamassa que os narradores machadianos pigmentam por vezes com cores contrastantes, está parte da arte literária propiciada pela matriz jornalística. O vaivém constante entre parte e todo é a estratégia de ordenação da narrativa no romance inovador, na crônica e no próprio jornal. A literatura imita, assim, aquele "sistema complexo e um pouco disparate de ordenação do mundo" já mencionado na primeira parte deste livro, que nos fala da coisa em si, mas também de sua escrita (Thérenty, 2007, p.78).

Em um contexto amplo, aquele que deu forma "à tensão entre escrita e impressão" e que "melhor soube articular essa vinculação entre a produção literária local com a publicação em jornal"

---

24 O empréstimo dos conceitos psicanalíticos aqui é apenas com finalidade de construir uma imagem e não tem a intenção anacrônica de ler antecipações em Machado de Assis. No limite, pode-se pensar que a Psicanálise é um método de tratamento inserido na história de seu tempo, no qual novas práticas de escrita e leitura se tinham tornado possíveis, e que propunha significar e ressignificar a partir de fragmentos aparentemente desconexos.

(Süssekind, 1993, p.188) criou parte da novidade literária de sua obra ficcional, tornando-se o escritor capital da Literatura Brasileira, a partir da imitação de um procedimento comum à prática de publicação do romance-folhetim no Brasil: a arbitrariedade do corte naqueles capítulos cuja alma estava também nos ganchos, exemplificada na primeira parte deste livro, que deixava o leitor brasileiro das narrativas nos jornais a ver ou a esperar navios.

Nesse caso, o efeito elástico produzido pelas peculiaridades da publicação do romance-folhetim no Brasil foi lido pela escrita literária de um escritor-jornalista para quem a arte constituiu-se íntima e fortemente como forma de consideração de seu suporte, como possibilidade de escrita da novidade, que se materializa como incorporação formal paródica das práticas de publicação e leitura literária nos periódicos. Nos exemplos em questão, a novidade formal circulou, ainda, desde a adaptação da publicação do romance-folhetim francês pelos jornais até a revista, que supunha outro tipo de publicação seriada da narrativa longa.

No século XIX, a pena machadiana *inventava* sua escrita dentro do universo textual em mosaico no qual se movia habilmente, a partir das inúmeras colunas/textos com as quais colaborou para os jornais e revistas à sua época. Voltando, mais uma vez, ao leitor da imprensa e de Machado de Assis nesses periódicos, quem sabe se os "maus hábitos" produzidos pela desfiguração de características tão importantes quanto o gancho no romance-folhetim não tenham representado, para a Literatura Brasileira, uma vantagem? Se o leitor não clamava tão fortemente por ser "agradado", a forma da ficção em fatias que ocupava o rodapé dos jornais ou as páginas das revistas pode ter ganhado contornos imensamente mais largos que os dos romances-folhetins europeus, o que explicaria, em parte, como os nossos escritores puderam publicar uma Literatura tão experimental nos periódicos, notadamente no caso de Machado de Assis.

Últimas palavras

Antes do livro, o jornal. Ele protagoniza novidades e dá vida ao que seria perpetuado pelo livro.

O jornal no século XIX constituiu um sistema midiático, sendo ele mesmo um universo textual dinâmico. A circulação das formas textuais fazia-se constantemente no hipertexto do periódico cotidiano, criando uma referencialidade e literaridade deslizantes, em que as transferências entre escrita literária (aí inclusa a ficcional) e jornalística são grandes e constantes. Nesse mesmo processo, a escrita jornalística foi inventada a partir do repositório de formas oferecidas pela literatura, além de operada pelos homens de letras. A partir daí, a estrutura fragmentada que alimentava e dizia a sensibilidade moderna forneceu modelos para as nossas próprias revoluções (literárias, das vanguardas do século XX, estéticas em geral, midiáticas etc.).

Tão longe, tão perto do epicentro da nova civilização criada pelos jornais e impressos, a obra de Machado de Assis, um escritor extremamente sensível às mudanças de seu tempo, ganha se compreendida dentro desse contexto geral. Sensível ele também aos suportes e veículos, se os seus olhos se gastavam diariamente na leitura de diversas folhas, a sua pena movia-se hábil dentro do universo textual em mosaico do qual fora ficando tão íntima, ou seja, dentro daqueles inúmeros textos e colunas dos jornais e revistas com

os quais Machado colaborou à sua época. Fixado aos periódicos por características do seu tempo, o escritor aproveitou as formas dos jornais e revistas (plasticidade da página, circulação entre os textos, escala entre a ficção e a referencialidade), assim como as adaptações brasileiras dadas à publicação periódica (maior elasticidade, coabitação de diferentes formas no mesmo espaço, modificações no corte do romance-folhetim, intensificações advindas da plasticidade) em sua própria criação literária, aludindo ou parodiando todas essas novidades.

Em um esforço constante de busca, a literatura machadiana – tal e qual a dos escritores-jornalistas, cada um em uma diferente escala de intimidade com suportes e veículos – incorpora ideológica e esteticamente o ritmo do cotidiano e as formas das novas formas literárias (o corte do romance-folhetim, por exemplo) ou da Poética dos jornais. A ficção de Machado de Assis passou a desvelar a matéria do viver, mesmo se inverossímil, mas, em que contem as razões filosóficas que embasam os capítulos de negações, é preciso também que se tenha em mente que, no universo do jornal, os modelos literários e o sistema de representação apoiado na narrativa passaram a dizer cotidianamente a realidade recriada pelo imaginário jornalístico. Como se disse, um escritor monstruoso, afeito a construir literariamente em desproporções, usou como fonte de sua escrita literária todas as possibilidades que lhe ofereceram a escrita do folhetim-variedades dominical, assim como a variadíssima gama de formas que a crônica e o próprio jornal admitiam, incorporando em sua própria composição os ritmos da modernidade.

Referências

Obras de Machado de Assis

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Contos*: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. 2v. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

______. *Machado de Assis*: do teatro. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria, 2008a.

______. Nota D, *Papéis avulsos*. In: ______. *Obra completa em quatro volumes*. 2.ed. Org. de Aluízio Leite, Ana Lima Cecilio, Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008b, v.2, p.340-1.

______. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora Unicamp, 2008c.

______. *Obra completa em quatro volumes*. 2.ed. Org. de Aluízio Leite, Ana Lima Cecilio, Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008d.

______. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

______. *História de quinze dias. Histórias de trinta dias*. Crônicas de Machado de Assis – Manassés. Org. de Silvia Azevedo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

______. *Machado de Assis:* crítica literária e textos diversos. Org. de Silvia Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013a.

______. Notícia atual da Literatura Brasileira. Instinto de nacionalidade. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis:* crítica literária e textos

diversos. Org. de Silvia Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Calipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013b, p.429-41.

______. *Machado de Assis – textos inéditos em livro*. Org. de Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014.

Obras sobre Machado de Assis (vida e obra)

Obras gerais

APROBATO FILHO, N. Machado de Assis e as touradas. Primórdios da proteção animal no Brasil e a dimensão pouco conhecida de um escritor. *Scientific American Brasil*, São Paulo, n.1, 2012.

AZEVEDO, S. Introdução. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis:* crítica literária e textos diversos. Org. de Silvia Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Calipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.15.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2.ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAPTISTA, A. B. *Autobibliografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

BERTHIER, P. Présentation. In: GAUTIER, T. *Articles et croniques*. Choix de textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Patrick Berthier. Paris: G. F. Flammarion, 2011, p.7-8.

BOSI, A. A máscara e a fenda. In: ______. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

______. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. Tradução de Cássia Silveira e Denise Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 1990.

______. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. 2v. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

______. *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANO, J. Nas trilhas da crônica. Literatura e imprensa no Rio de Janeiro. In: GRANJA, L; ANDRIES, L (Orgs.). *Literaturas e escritas da imprensa*, Brasil/França, século XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p.73-106.

CHARTIER, R. *A aventura do livro, do leitor ao navegador:* conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reinaldo Carmelo Correia de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

______. *Os desafios da escrita.* Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

______. *A mão do autor e a mente do editor.* Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COOPER-RICHET, D. Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX. *Revista Varia História*, Belo Horizonte, n.42, p.539-55, jul.-dez. 2009.

COSTA, I. C. *Por uma poética do* Jornal do Commercio: as rubricas "Folhetim" e "Variedades". Relatório Final de Iniciação Científica Pibic/CNPq, 2015.

DIXON, P. *O chocalho de Brás Cubas:* uma leitura das *Memórias Póstumas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Nankin, 2009.

DUMASY-QUEFFÉLEC, L. Le feuilleton. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, P.; THÉRENTY, M.-È..; VAILLANT, A. (Orgs.). *La civilisation du jornal:* une histoire de la presse française au XIXe siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011, p.925-36.

ESPAGNE, M. Transferências culturais e história do livro. Tradução de Valéria Guimarães. *Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição (NELE)*, São Paulo, v.2, p.21-34, 2012.

FARIA, J. R. Machado de Assis e Shakespeare, ou Bentinho vai ao teatro. In: NITINI, S. (Org.). *Tessituras, interações, convergências*. v.1. São Paulo: Hucitec; Abralic, 2011, p.110-26.

FOUCAULT, M. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GAUTIER, T. Feuilleton. *La Presse*, Paris, 18 jun. 1838. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k427418t/f1.langPT. Acesso em: 17 mar. 2011.

______. Feuilleton. *La Presse*, Paris, 5 jun. 1848. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4310617. Acesso em: 17 mar. 2011.

______. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 6v. Paris: Hetzel, 1858.

______. *Oeuvres Complètes. Critique Théâtrale*. Tome I, 1835-1838. Texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier avec la collaboration de François Brunet. Paris: Honoré Champion, 2007. p.11.

GLEDSON, J. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ______. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

______. 1872: "A parasita azul", ficção, nacionalismo e paródia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n.23/24, p.163-218, jul. 2008.

______. Quincas Borba, um romance em crise. In: *Machado de Assis em linha*, v.8, 2011, p.29-50. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net>. Acesso em: 11 abr. 2012.

GLEDSON, J.; GRANJA, L. Introdução. In: MACHADO DE ASSIS. *Notas semanais*. Campinas: Editora Unicamp, 2008, p.13-85.

GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação*: à roda dos jornais. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

______. Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura: rumos dos estudos sobre as crônicas de Machado de Assis. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v.6-7, 2006.

______. Domínio da boa prosa: narradores e leitores na obra do cronista. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n.23-24, p.252-72, jul. 2008.

______. Antes do livro, o jornal: "Conto alexandrino". *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, v.46, p.106-14, 2009.

______. Folhetins d'aquém e d'além-mar: a formação da crônica no Brasil. In: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. (Org.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p.111-33. Disponível em: http://www.culturaacademica.com.br/downloads/%7BB563025E-47F1-49B4-9C97- F243FBFFB47A%7D_Figuracoes_contemporaneas_do_espaco_na_literatura-digital.pdf.

______. Ratos, pássaros ou morcegos? Machado de Assis, Théophile Gautier e um repertório de citações. In: GUIMARÃES, H. de S.; SENNA, M de. (Orgs.). *Machado de Assis e o outro*: diálogos possíveis. Rio de Janeiro: Móbile, 2012a, p.93-108.

______. No rodapé dos jornais: casos do romance-folhetim. *Floema* (UESB), ano VII, v.IX, p.147-58, 2012b.

______. Crônica. Chronique. Crónica. *Revista da ANPOLL*, v.1, n.38, p.86-100, 2015a.

______. Transferências do romance-folhetim: por uma Poética da literatura nos jornais brasileiros. In: GRANJA, L.; ANDRIES, L. (Org.). *Literaturas e escritas da imprensa*, Brasil/França, século XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2015b, p.131-44.

GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis*. O romance machadiano e o público de literatura no século XIX. São Paulo: Nankin; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

______. Machado de Assis inédito e atual. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v.29, n.83, p.335-8, 2015.

HABERMAS, J. *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot, 2008.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HUGO, V. Discours inaugural à la Ligue antivivisectionniste française. *Bulletin n.1 de la Société française contre la vivisection*, Paris, 1884.

_____. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KALIFA, D. *La culture de masse en France*: 1860-1930. Paris: La découverte, 2001.

KALIFA, D.; RÉGNIER, P.; THÉRENTY, M.-È.; VAILLANT, A. *La civilisation du journal*. Une histoire de la presse française au XIXe siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011.

LA FONTAINE, J. de. La chauve-souris et les deux belettes. In: LA FONTAINE, J. de. *Oeuvres complètes*. v.1. 2v. Paris: Gallimard, 1954.

MACHADO NETO, A. L. *Estrutura social da República das Letras* (sociologia da vida intelectual Brasileira – 1870-1930). São Paulo: Grijalbo; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MAGALHÃES Jr., R. O deturpador de citações. In: ______. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p.225-35.

______. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MASSA, J.-M. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MELLO, C. M. M. de; CATHARINA, P. P. G. F.; REIS, S. C. (Orgs.). *A palavra, o artista e a leitura*. Homenagem à Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

MELMOUX-MONTAUBIN, M.-F. *L'écrivain-journaliste au XIXe siècle*: un mutant des Lettres. Saint-Étienne: Éditions des Cahiers Intempestifs, 2003. (Collection Lieux Littéraires 6)

______. La critique littéraire. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, P.; THÉRENTY, M.-È.; VAILLANT, A. *La civilisation du jornal:* une histoire de la presse française au XIXe siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011, p.937-52.

MEYER, M. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLIÈRE. *Ouvres Complètes*. 3v. Paris: Gallimard, 1971.

MOLLIER, J.-Y. Ler na era digital. Tradução de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. In: MELLO, C. M. M. de; CATHARINA, P. P. G. F.; REIS, S. C. (Orgs.). *A palavra, o artista e a leitura*: homenagem à Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p.48-63.

MOMBERT, S. Presse et ficition: quelques préalables. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, P.; THÉRENTY, M.-È.; VAILLANT, A. (Orgs.). *La civilisation du jornal:* une histoire de la presse française au XIXe siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011, p.811-32.

MORAES, E. R. Um vasto prazer, quieto e profundo. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v.23, n.65, p.271-88, 2009.

MOTTA, S. V. A viagem de Brás Cubas na lombada de um livro de ouro. In: RAMOS, M. C. T.; MOTTA, S. V. À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Campinas: Alínea, 2006, p.15-68.

PASSOS, G. P. *A poética do legado*: presença francesa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

______. *O Napoleão de Botafogo*: presença francesa em *Quincas Borba*, de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000, p.50-4.

PORTELA, D. S. A construção da ficção: uma leitura performática de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Revista do Livro*, n.51, ano 16, p.88-103, set. 2008.

RENAULT, D. *Rio de Janeiro*: a vida da cidade refletida nos jornais, 1850-1870. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

ROTKER, S. *La invención de la crónica*. México: FCE, Fundación para un nuevo periodismo Iberoamericano, 2005.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia.* A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMINADAYAR-PERIN, C. *Les discours du journal*: rhétorique et médias au XIXème siècle (1836-1885). Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: ______. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p.29-48.

______. Solidariedade do aborrecimento humano. In: SENNA, M. de (Org.). *Machado de Assis:* cinco contos comentados. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p.171-205.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

SARAIVA, J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo: Unisinos, 1993.

SCHOPENHAUER, A. *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*. Trad. en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène. Paris: F. Alcan, 1887. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201420k. Acesso em: 20 out. 2008.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SENNA, M. de. *Alusão e zombaria*: citações e referências na ficção de Machado de Assis. 2.ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008a.

______. *O olhar oblíquo do bruxo*: ensaios machadianos. 2.ed. revista e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008b.

SILVA, A. C. S. da. *Machado de Assis:* do folhetim ao livro. São Paulo: Versos, 2015.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos*: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira. São Paulo: Arte & Ciência, 2008.

SILVEIRA, D. M. da. *Fábrica de contos*. Ciência e literatura em Machado de Assis. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SOUZA, R. A. de. *O império da eloquência*: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Editora da UFF, 1999.

SOUZA, R. M. e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2006.

SÜSSEKIND, F. Machado de Assis e a musa mecânica. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p.183-91.

THÉRENTY, M.-È. *Mosaïques*. Être écrivain entre la presse et le roman. Paris: Honoré Champion, 2003.

______. *La Littérature au quotidien.* Poétiques journalistiques au XIXe siècle. Paris: Seuil, 2007.

______. La chronique. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, P.; THÉRENTY, M.-È.; VAILLANT, A. (Orgs.). *La civilisation du jornal:* une histoire de la presse française au XIXe siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011, p.957-8.

______. *La civilisation du journal*: pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française. Mimeo, palestra proferida no Ibilce/Unesp, 25 maio 2016.

THÉRENTY, M.-È.; VAILLANT, A. (Orgs.). *1836*. L'an I de l'ère médiatique. Paris: Nouveau Monde, 2001.

______. *Presse et Plumes*. Journalisme et littérature au XIXe siècle. Paris: Nouveau Monde, 2004.

TITAN JUNIOR, S. de V. O romance e a revista. As *Memórias póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira*. *Revista Serrote*, n.1, p.144-9, 2009.

VAILLANT, A. Identités nationales et mondialisation médiatique. Étude de titrologie comparée (Mexique, France, Grand-Bretagne, Espagne – 1821-1861). In: ANDRIES, L.; SUÁREZ DE LA TORRE, L. *Impressions du Mexique et de France. Impresiones de México y de Francia*. Paris: Éditions de la Fondation Maison Sciences de l'Homme; México: Instituto Mora, 2009, p.115-38.

ZILBERMAN, R. *Brás Cubas autor.* Machado de Assis leitor. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

Arquivos e fontes

Biblioteca Nacional (RJ)

Arquivo Nacional (RJ)

Bibliothèque Nationale de France (Paris, France)

Para o *Jornal do Commercio*: AEL – IFCH – Unicamp (Arquivo Edgar Leuenroth, Intituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp)

Para os outros periódicos brasileiros: imagens de microfilmes adquiridas pelo Projeto Temático Fapesp *A circulação transatlântica dos impressos*: a globalização da cultura. Também consultáveis na Hemeroteca Digital Brasileira, http://hemerotecadigital.bn.br/

Para os periódicos franceses: portal digital da Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr

Catálogo da Livraria B. L. Garnier, no Rio de Janeiro, 69, Rua do Ouvidor, nº 23, sem data de publicação. Bibliothèque Nationale de France, sala T, série 8ºQ10B.

Catálogo dos Livros de que é editor B. L. Garnier e de outros que se acham à venda na mesma livraria, 69, Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, s/l, s/d. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, documento 37 A, 04, 003 no 007 C.

Periódicos consultados

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1862-1868.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1877-1878.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1827-1878.
La Presse, Paris, 1838-1848.
O Futuro, 1863.
O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 1877-1878.
Revista Brasileira, Rio de Janeiro, março a dezembro de 1880.
Revie des Deux Mondes, 1877-1878.

Este livro propõe um novo modo de compreender a história literária no século XIX e a escrita literária de Machado de Assis. Lúcia Granja analisa a poética da escrita jornalística em Machado de Assis, passando pelas crônicas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* e em *O Cruzeiro*, alguns contos e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No hipertexto do periódico cotidiano, a circulação e a hiperligação constantes das formas textuais criaram parâmetros de referencialidade e literaridade deslizantes, que mimetizou e com os quais dialogou a obra de nosso maior escritor.

A partir das crônicas, a autora demonstra os procedimentos e os recursos textuais na gênese do narrador machadiano revelado nos romances da fase madura do Bruxo do Cosme Velho.

Lúcia Granja é doutora (1997) em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (Unicamp) e livre-docente(2016) em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). É professora de Literatura e Cultura Brasileiras na Unesp, *campus* de São José do Rio Preto. Pesquisadora da obra de Machado de Assis, especializou-se no estudo das crônicas do escritor e das relações entre Literatura e Jornalismo em sua obra.

editora
unesp
DIGITAL